Grid Modorcea

DICȚIONARUL CINEMATOGRAFIC AL LITERATURII ROMÂNE

CARTEA ROMÂNEASCĂ

GRID MODORCEA

Dicţionarul cinematografic al literaturii române

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2003

Argument

O dată cu naşterea cinematografului, la 28 decembrie 1895, când a avut loc prima proiecţie publică cu aparatul fraţilor Lumière (în subsolul lui Grand Café de pe Boulevard des Capucines din Paris), istoria literaturii a căpătat un nou curs, ca după un şoc imens, aşa cum după 11 septembrie 2001 istoria însăşi a început să se scrie altfel. Literatura a primit un nou impuls, o nouă respiraţie, deşi au fost voci pithice care au anunţat fără echivoc „*moartea literaturii*" şi mai ales „*moartea teatrului*". Naşterea cinematografului ar fi fost pentru literatură, în viziunea acestor necrofagi (primii „cronicari" ai fenomenului), precum tragedia din 11 septembrie pentru istorie. După cum au fost şi voci de anvergura unui Proust, Duhamel, Anatole France sau Joyce, care au privit cu ironie apariţia noului concurent, considerându-l o formă a alienării absolute, aşa cum odinioară considerase Baudelaire fotografia.

De partea armatei de entuziaşti, care au primit într-o „*stare de delir*" evenimentul, se afla şi Georges Méliès, care a şi vrut să cumpere de la bătrânul Lumière, chiar după istorica proiecţie, aparatul, intuind din capul locului „*uriaşul succes comercial pe care avea să-l aibă această descoperire*". Din acest punct de vedere, al răului pe care cinematograful comercial avea să-l aducă omenirii (deja în 1908, în Germania, se instituise prima cenzură de stat asupra proliferării filmelor pornografice!), noua invenţie poate fi comparată cu tragedia de la 11 septembrie. Şi să ne gândim numai la „tabăra adversă", la imaginea acelora (irakieni sau afgani) care se bucurau, care au salutat în delir atacul terorist, uciderea a mii de oameni nevinovaţi. Şi acest delir malefic s-a continuat cu conflagraţiile din Afganistan şi Irak, antrenând, într-un fel sau altul, întreaga suflare a planetei. Sau să ne gândim la filmele

Scanned with CamScanner

catastrofice şi teroriste pe care de peste un secol le produce în serie „*fabrica de vise*" de la Hollywood, acuzată adesea de manipularea societăţii, de faptul că dă „soluţii" răufăcătorilor, că a creat prin cinematograf o realitate paralelă care se substituie realităţii propriu-zise, adevăr care nu mai trebuie demonstrat, ştiut fiind că cinematograful a devenit o industrie la fel de puternică precum industria de armament sau cea de automobile!

Dacă ne menţinem însă în plan estetic, credem că naşterea cinematografului – pregătită, de-a lungul timpului, de o armată de inventatori şi visată de tot atâţia creatori – a influenţat în mod pozitiv dezvoltarea artei, a literaturii în special, după cum şi literatura avea să-şi aducă prinosul ei la dezvoltarea cinematografului. Dovadă că scriitorimea a început să fie atrasă către noul mijloc de expresie, a cărui temelie artistică s-a pus pe baze (surse) literare. Şi aici poate fi dat doar un singur exemplu: contribuţia literaturii lui Jules Verne la crearea primelor feerii cinematografice ale lui Méliès, cum ar fi **Călătoria în lună** (1902), considerată capodopera sa. Dar contribuţia teatrului? Se vorbea în epocă de o nouă biunitate audiovizuală: „*teatrul cinematografic*", acelaşi Georges Méliès, despre care marele Griffith avea să spună: „*Îi datorez totul!*", fiind şi cel care a lansat estetica **teatrului filmat**, cel care a salvat cinematograful, în momentul când devenise un copil muribund, „*pe calea teatrală spectaculară*", cu propria-i expresie, inventând regia artistică.

După cum s-a vorbit la fel de intens despre **romanul cinematografic** sau **poemul cinematografic** (Fundoianu avea să-şi numească volumul de versuri chiar **Cine-poeme**!). Ce a însemnat pentru cinematograf atragerea unor scriitori de talia lui Gabriele D'Annunzio, bunăoară, nu mai trebuie, credem, demonstrat, dacă ne gândim că pe baza filmelor la care el a colaborat s-a înălţat originala şi puternica şcoală italiană de cinema. Iar în ceea ce priveşte avangarda propriu-zisă, e greu, dacă nu imposibil, să faci o demarcaţie între literatură şi cinematograf, ca şi între pictură şi cinematograf, de altfel, ele contopindu-se până la sinonimie, precum Francis Picabia cu René Clair în **Entracte** şi Salvador Dali cu Louis Buñuel în **Un chien andalou**. Această experienţă avea să culmineze cu mişcarea „noului val" şi a „noului roman" francez, care au creat, prin conceptul **camerei-stilou**, modelul îngemănării acestor limbaje.

În fond, aşa cum îl va defini D. I. Suchianu, *cinematograful este literatură*, adică *poveste*, chiar dacă, în afară de cuvinte, se folosesc cu precădere imagini şi sunete. Dar imaginile în mişcare şi sunetele care le însoţesc se derulează conform unui scenariu, unei poveşti, unei idei sau chiar, ca în cazul unor tablouri, unui singur cuvânt! Ce poveşti miraculoase se ascund în spatele sculpturilor lui Brâncuşi, de pildă, pe care el

Scanned with CamScanner

le-a botezat atât de simplu: **Cocoşul, Ţestoasa, Oul, Peştele, Sărutul** sau **Măiastra!** Cuvintele, cum spunea Lucian Blaga, au sarcină mitică, iar Eliade le atribuia o încărcătură magică. Pe acest adevăr elementar se bazează forţa descântecului, bunăoară. Literatura mitică, orală sau scrisă, folclorul în general, constituie temelia culturii naţionale. Pe ea s-a ridicat cultura majoră şi tot pe ea trebuie să se întemeieze şi şcoala românească de film.

Eliade spunea că *„literatura este fiica mitologiei"*. Prin asociere de idei, vom arăta că filmul este fiul literaturii. Fără îndoială, limbajul audiovizual este consubstanţial marii literaturi. Aceasta este chiar axioma pe care ne structurăm demonstraţia. Altfel spus, *literatura a prevăzut cinematograful*. Cine face azi o lectură cinematografică operelor lui Homer, Dante, Shakespeare, Goethe sau Eminescu îşi poate lesne da seama că ei se foloseau cu dezinvoltură de „prim-planuri" şi „panoramări", de „travelinguri" şi „stop-cadre", de tot felul de „obiective" şi „benzi sonore", creaţia lor fiind o genială construcţie audiovizuală. Din cuvinte, ei au zămislit simfonii plastice. Marii artişti au aspirat dintotdeauna către o fuziune a tuturor artelor, către o formă de expresie sintetică, totală, pe care Wagner o numise **Gesamtkunstwerk**.

Cinematograful, ca *„ultimul emancipat"*, cum îl va defini Camil Petrescu, vine să împlinească acest vis milenar, după secole de căutări, când s-a reuşit, în sfârşit, să se producă *„minunea"*, respectiv înregistrarea *mişcării* pe baza *principiului persistenţei* cu care este înzestrat ochiul uman!

*

Şi la noi în ţară, *„minunea secolului"*, cum a mai fost botezată noua invenţie, a fost primită cu entuziasm încă de la prima proiecţie ce a avut loc luni, 27 mai 1896, în clădirea ziarului francez (oficiosul francez al partidului liberal) „L'Indépendance Roumaine" (vizavi de Terasa Oteteleşanu, unde se află azi Palatul Telefoanelor). Faimosul Claymoor, alias Mihai Văcărescu, un descendent al Văcăreştilor, este primul scriitor care, în **Carnetul high-life** al ziarului, semnează cele dintâi impresii legate de acea primă reprezentaţie cinematografică din România.

Astfel, **Sosirea trenului în gara La Ciotat**, unul din filmuleţele lui Lumière proiectat atunci, l-a impresionat din cale afară pe Claymoor, ceea ce l-a determinat să-l recomande publicului (au urmat şi alte reprezentaţii) pentru *„fotografie vie"*, *„fenomen luminos"*, *„experienţă feerică"*, atenţionându-l că *„va vedea înaintând un tren adevărat în mărime naturală, cu locomotiva în cap, care fumegă pe coş şi svârle scântei de foc..."*

Începând cu acest moment, marcat de aceste prime impresii pe care le-a lăsat un urmaş al boierilor Văcăreşti, nu există scriitor român să nu fi fost atras, sub o formă sau alta, de cinematograf, să nu fi scris despre

Scanned with CamScanner

sau pentru cinematograf, să nu fi avut o contribuţie mai mică sau mai mare la istoria cinematografului românesc. După cum nu există operă literară importantă care să nu-i fi atras pe cineaştii români spre a o ecraniza. Istoria filmului românesc nu poate fi despărţită de istoria literaturii române. De aceea, a devenit mai mult decât necesară o istorie a literaturii române din perspectivă cinematografică. A-l preda azi pe Liviu Rebreanu, de pildă, la orele de literatură română, fără să ştim care a fost contribuţia sa la istoria filmului românesc şi cât de mult i-a influenţat practica cinematografică literatura (cât de cinematografică este, dovadă ecranizările care s-au făcut după ea!), e ca şi cum i-am amputa o dimensiune a valenţelor sale creatoare, ba, mai mult, e ca şi cum l-am vitregi pe scriitor de esenţa sa! Nu numai că este obligatoriu să se introducă ore de cultură cinematografică în şcoli, chiar şi acum, în ceasul al treisprezecelea, dar sărăcim moralmente literatura română şi-i limităm, îi dezinformăm pe cei mai fragezi beneficiari ai ei, elevii, dacă programa şcolară nu-i va prezenta pe scriitorii noştri în integralitatea lor. Emil Gârleanu, Camil Petrescu, Tudor Arghezi, George Călinescu, Mihail Sadoveanu sau Mihail Sebastian şi până la Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Marin Preda sau Fănuş Neagu nu vor putea fi înţeleşi pe deplin, în orizonturile lor creatoare, fără experienţa din cinematografie, fără această componentă profund spirituală care le-a înfrumuseţat arta. Ce să mai vorbim de oamenii de teatru, actorii în primul rând, care încă de la începuturi, cu aceeaşi pasiune cu care au slujit Thalia, au slujit şi noua artă şi au scris/şi scriu pentru cinematograf. Vom arăta pe larg cât de fecund a fost acest transfer de pe scenă pe ecran! Şi invers!

Sau cât de fecund pentru spirit este să medităm asupra acestui dialog al artelor! Oare de ce poeţii, bunăoară, în special poeţii, au fost atraşi mai mult spre filmul de animaţie, iar scriitorii-reporteri sau publicişti spre filmul documentar?! Fiindcă nici aceste limbaje surori ale filmului de ficţiune, la care trebuie să alăturăm şi ultimul venit, filmul de televiziune, inclusiv sub forma mascată a *teleplay*-ului, care s-a făcut viabil şi remarcat prin *ecranizarea* efectivă a unor opere literare, nu trebuie lăsate deoparte, aşa cum nu am lăsat nici remarcabila producţie a Editurii Video a Ministerului Culturii şi Cultelor, care a deschis şi un ciclu în această direcţie: **Un veac de literatură românească**, şi nici chiar *talk show*-urile, emisiunile de cultură în direct, cu un mare impact la public, precum **Serata muzicală** a lui Iosif Sava, o nouă formă de document audiovizual, ca şi CD-ul, suport ideal al enciclopediilor virtuale, forma cea mai modernă de comunicare computerizată, de limbaj cultural video (de unde şi videopoemul), dimpotrivă, le-am dat importanţa pe care o merită, deşi, ca în parabola biblică, partea Cezarului este mai mare, are, oricum, prioritate, întrucât aici, în filmul de ficţiune, se poate reflecta mai bine componenta literară şi, totodată, se poate dovedi mai

Scanned with CamScanner

convingător faptul că în ceea ce are el mai bun, mai durabil, cinematograful naţional este o istorie a literaturii române, a capodoperelor ei, transpuse pe peliculă.

Iată care este rostul acestui **Dicţionar. Dicţionarul cinematografic al literaturii române** continuă, într-un fel, lucrarea noastră **Istoria gândirii estetice româneşti de film** (1997), fiind, dacă vreţi, partea ei practică, teoria aplicată, analiza faptelor filmice propriu-zise, dicţionar conceput ca un fişier monografic şi documentar, ca o galerie de mari portrete de scriitori-cineaşti, dar şi ca o istorie tematică a filmului românesc din perspectiva literaturii. Altfel spus, în această carte ne-am propus să urmărim *cronologic* cum au coabitat cele două arte, respectiv cum a fost influenţată literatura română de cinematograf şi invers. Pe scurt, vom arăta care a fost *contribuţia întru cinematograf a scriitorilor români*. Contribuţia lor practică, deşi am căutat să o reamintim şi pe cea teoretică, iar acolo unde nu s-a legat de o activitate concretă, de o urmă filmică, am făcut trimitere la sf,rşit, în FIŞIER, la **Istoria** mai sus citată. Mai trebuie să precizăm aici că am luat în consideraţie sensul larg al conceptului de scriitor, incluz,nd, printre scriitori şi filosofi, şi istorici, implicit istorici ai artei, şi cărturari, şi politicieni, şi înalţi prelaţi cu o contribuţie culturală însemnată, şi scriitori care nu sunt încă membri ai Uniunii Scriitorilor, şi critici – gândindu-ne la ceea ce spunea un Ibrăileanu, şi anume că „*literatura viitorului va fi critica*", că operelor literare le va lua locul/le va fi preferat comentariul lor –, şi sociologi, şi folclorişti, şi lingvişti, şi cercetători, şi chiar oameni de ştiinţă, savanţi, având în vedere elogiul lui Mircea Eliade făcut culturii române în 1977, la Academia belgiană, cu prilejul discursului inaugural despre Martha Bibescu: „*Aparţin unei tradiţii culturale care nu acceptă incompatibilitatea între investigaţia ştiinţifică şi activitatea literară. Numeroşi savanţi români – Cantemir, Hasdeu, Iorga, Pârvan – au fost în aceeaşi măsură străluciţi scriitori, cel mai ilustru poet român, Mihai Eminescu, a fost, de asemenea, un filosof original şi unul din marii erudiţi printre contemporanii săi. În ceea ce mă priveşte, consider că există o analogie între munca ştiinţifică şi imaginaţia literară*". Mai mult, am căutat să nu ne scape nimic, nici cea mai mică contribuţie la cultura română prin cinematograf, chiar şi întrezăririle din viitor, proiecte nerealizate încă. Fărâmele fac şi ele parte din tencuiala unei mari culturi, aşa cum cioburile de tradiţie fac mitologia unui popor. Iar dacă se întâmplă să fi rămas ceva pe dinafară (lucru posibil, dat fiind aria prea mare de investigaţie), aşteptăm semnalările respective în vederea completării fişelor pentru o eventuală nouă ediţie a acestei cărţi.

Indiscutabil, **Dicţionarul cinematografic al literaturii române** este, implicit, şi **Dicţionarul cinematografic al scriitorilor români**, prezenţi în această carte fie prin operele care le-au fost ecranizate, fie

Scanned with CamScanner

prin scenariile sau filmele pe care ei înşişi le-au scris sau le-au făcut, fie prin ideile pe care le-au furnizat, fie prin filmele biografice care le-au fost dedicate, fie chiar prin proiectele cinematografice nerealizate. Ba am crezut de cuviinţă, acolo unde a fost cazul, să semnalăm şi jurnalele de actualităţi unde anumiţi scriitori sunt prezenţi, pentru a avea o imagine cât mai completă a lor, priviţi ca oameni ai cetăţii, nemaivorbind de importanţa documentară şi didactică a acestui fapt.

Credem că nu există scriitor român care să nu fi scris pentru cinematograf. Chiar şi când acesta nu exista. Exista însă literatura scrisă pentru el. Şi care îl aştepta. Îl aştepta asemenea unei iubite, într-o grădină, care îşi aşteaptă iubitul să i se dăruiască. Este corolarul enunţului axiomatic de mai sus, pe care, cum am spus, ne întemeiem întreaga construcţie a cărţii. De aceea am preferat să dăm acestui dicţionar-studiu titlul de faţă. În acest sens, în fruntea lui trebuie pus, desigur, Eminescu. El este focus-ul nu numai al literaturii române, dar şi al cinematografiei noastre, cum vom vedea. Eminescu este urmat îndeaproape de Caragiale şi Creangă, care au fost cei mai răsfăţaţi, dintre toţi scriitorii români, de către cinematograf. Urmează Alecsandri, G,rleanu, Eftimiu, Rebreanu, Sadoveanu, Agârbiceanu, Camil Petrescu şi toată salba scriitorilor rom,ni importanţi, ba chiar şi cea a celor mai puţini importanţi. Am inclus aici, totodată, şi literatura exilului şi contribuţia scriitorilor din exil la cinematograful românesc. În fruntea lor l-am aşezat pe Mircea Eliade, care este pentru literatura română din exil şi pentru spiritualitatea românească din diaspora ceea ce este Eminescu pentru cei de-acasă, pentru România din graniţele ei fireşti. Am fost sensibili la orice informaţie legată de un confrate din ţară sau din exil care a scris pentru cinematograf. Nici unul, sperăm, nu ne-a scăpat.

Dar dacă istoria filmului românesc, prin ce are mai bun, este, cum am spus, opera scriitorilor care au scris pentru cinematograf sau au colaborat cu el, din păcate, aşa cum se va vedea în final, când vom trage linia, cineaştii români au rămas datori surselor literare, foarte puţine ecranizări ridicându-se la înălţimea lor. Şi mai trist este faptul că sunt foarte mulţi regizori sau realizatori, mai ales de filme documentare, care nu au avut nici o afinitate cu literatura, care nu au făcut nici un film legat de viaţa sau opera vreunui mare scriitor. Nu-i mai puţin adevărat că au fost şi scriitori care au pus umărul la susţinerea cinematografului socialist, contribuind, paradoxal, prin erzaţurile lor, la falimentarea lui. Dar despre toate acestea, pe larg, în cele ce urmează.

Se cuvine aici să mulţumesc celor care mi-au creat condiţii să duc la bun sfârşit această lucrare, începută cu mulţi ani în urmă, în mod special dlui Răzvan Theodorescu, care m-a ajutat să o şi editez, apoi dlui Decebal Mitulescu, directorul Centrului Naţional al Cinematografiei, cât şi tuturor celor care m-au sprijinit în această sisifiadă, implicit colegilor

Scanned with CamScanner

mei de la Arhiva Naţională de Filme, în frunte cu doamna Anca Mitran. De asemenea, editurii „Cartea Românească", îndeosebi directorului ei, Dan Cristea, care a susţinut cu entuziasm şi competenţă tipărirea lucrării. Un imbold nesperat mi l-a dat şi Ioan Buduca, prin publicarea unor pagini de-ale ei în revista „Cuvântul". Nu pot să nu mărturisesc că partea cea mai ingrată a acestei cercetări a ţinut de domeniul surselor consultate, cum ar fi dicţionarele de filme româneşti, care sunt pline de erori, de informaţii şi date contradictorii legate de acelaşi film sau autor, fapt pentru care a trebuit să merg la sursa de bază, la dosarul filmului sau la vizionarea sau revizionarea genericelor, să verific şi răsverific astfel orice informaţie, inclusiv cu ajutorul Internet-ului (un gând curat de mulţumire pentru Silvia Tinca), ba, în unele cazuri, să apelez la autorii înşişi. Cu tristeţe trebuie să spun că abundă, în cercetările întreprinse până acum, amatorismul. Munca uriaşă care s-a făcut de-a lungul anilor, s-a făcut la întâmplare, într-o aiuritoare lipsă de criterii. Nici măcar anul de naştere a unui film nu este dat corect. Ca şi un prunc, un film se naşte când a văzut lumina zilei, când a fost adică prezentat la public. Data premierei este deci criteriul absolut. De ce cutare film nu s-a născut, în ce an a intrat în producţie şi când a fost terminat sau de ce nu a fost terminat sunt deja alte aspecte ale problemei, care trebuie lămurite de la caz la caz. În această ordine de idei, de un mare ajutor ne-a fost faptul că, în paralel cu acest dicţionar cine-literar, am lucrat şi la **Dicţionarul filmului românesc de ficţiune**, o lucrare exhaustivă, care este şi ea aproape gata şi sper să apară cât de curând. Ideal ar fi ca ambele dicţionare să apară concomitent. Ca utilitatea lor să fie maximă. Ele vor fi de folos nu numai elevilor şi profesorilor, nu numai cineaştilor şi literaţilor, ca acesta, îndeosebi, dar şi întregii reţele de difuzare a filmelor, în care includ aici, în primul rând, televiziunile. În acest sens, al accesibilităţii, am conceput la finalul lucrării şi o **Istorie ilustrată a principalelor ecranizări româneşti**, pentru ilustraţii apelând la colecţiile Arhivei Naţionale de Filme (un cuvânt special de mulţumire documentaristei Felicia Răducă). Marketing-ul cinematografic românesc şi internaţional are acum o călăuză cu două compartimente, ca un Ianus cinematografic.

Iar dacă ne va mai ajuta Dumnezeu, acestui Ianus sui-generis îi vom mai adăuga o faţă: **Dicţionarul cinematografic al artelor**, al artelor româneşti, bineînţeles. Filmul este o artă de sinteză, de interferenţă a limbajelor, fiind, de-a lungul istoriei lui, asociat cu artele plastice, cu dansul sau cu muzica (Mihail Dragomirescu, bunăoară, îl definea drept „*muzica mişcării*"). Filmul este ca un cristal camuflat al artelor, în care o faţă o camuflează/luminează pe cealaltă. Feţele, dacă ştii să le descifrezi enigmele, se revelează, în fond, unele pe altele. Aşa cum în **Dicţionarul filmului românesc** putem citi dicţionarul de faţă sau, anticipând, **Dicţionarul cinematografic al muzicii** sau **al picturii**,

Scanned with CamScanner

respectiv contribuţia compozitorilor şi plasticienilor români la crearea filmului românesc. Au fost cineaşti pasionaţi de muzică sau de pictură care au dedicat filmele lor unor mari creatori, precum Brâncuşi, Enescu sau Grigorescu.

Astfel de lucrări de sinteză lipsesc cu desăvârşire din cultura noastră, fie că nu s-a gândit nimeni cât sunt de fertile, fie că o asemenea muncă sisifică nici nu este plătită, nici nu e la îndemâna oricui. Numai un Don Quijote al arhivelor se poate sacrifica pe altarul unor astfel de idei aparent utopice. Dar cultura română are nevoie de astfel de instrumente de lucru, mai ales că faţa cea mai importantă a lui Ianus există: filmele care s-au creat, care formează patrimoniul cinematografic al culturii române. Aceste dicţionarele sintetice, intertextuale, de care vorbim, dar şi altele care se pot crea, cum ar fi **Dicţionarul cinematografic al personalităţilor istorice** sau, de ce nu?, **al ţăranului român** (un astfel de proiect l-am şi început, publicând deja primele capitole în Almanahul „Albina"/2003), nu fac decât să reveleze sau să treacă în revistă, dacă vreţi, într-o desfăşurare cât mai simplă, cronologică în primul rând, această realitate. În acest fel, cunoscându-ne mai bine trecutul, vom şti ce avem de făcut în continuare, înainte de toate să producem noi filme, şi mai ales vom şti cum trebuie să arate ele. Orice călăuză autentică este şi o oglindă în care creatorul îşi poate privi sufletul ca într-un tunel al timpului.

Autorul

Scanned with CamScanner

CINEMINOLOGIA

Cunoscutul cineast şi scriitor italian Pier Paolo Pasolini a îmbogăţit limbajul esteticii cinematografice cu elemente noi, personale, cum ar fi **cinemul**, echivalentul **fonemului** din lingvistică, intuind parcă ceea ce noi înşine aveam să punem la baza esteticii filmului românesc: **cineminul**, unitate indispensabilă oricărei frazări sau sintaxe cinematografice autohtone. Dacă **eminul** este chintesenţa literaturii române, atomul ei, aşa este / trebuie să fie pentru filmul românesc semnul **kinemin** sau **cinemin**, element de obârşie, specific naţional, inconfundabil, al expresiei cinematografice, al limbajului audiovizual. El este *nota cu precădere*, cum ar spune G. Călinescu, amprenta românismului, a trăirii neaoşe, a stărilor comportamentale care ne deosebesc de alţii.

Deşi universal, fără graniţe, din naştere, cinematograful are totuşi particularităţile lui, care îl fac să difere de la ţară la ţară. Când nu este imitaţie, făcătură, filmul poartă pecetea unui izvor, unui element specific, unui spirit al locului, care este a patra lui dimensiune. Numai această *parte de hazard*, cu expresia lui Renè Clair, îl face inexplicabil şi inconfundabil, îi dă caracterul de artă. Un film românesc lipsit de unitatea cinetică **emin**, de **kineminele** care îi conferă aura singularizării şi frumuseţea cinemică a mişcării în cadru, va fi vitregit de a patra dimensiune, de componenta sa esenţială, ceea ce îl face mai puţin românesc sau chiar antiromânesc. Şi exemplul cel mai la îndemână este filmul **Luceafărul** (1986), pe care Emil Loteanu i l-a dedicat lui Eminescu însuşi.

Dacă nu avem o şcoală naţională de film care să ne fi impus categoric şi inconfundabil în ochii lumii este pentru că – şi nu-i nici o exagerare! – nu am produs până acum nici un film-Eminescu, un mare film artistic închinat poetului naţional. Se pare că încă nu s-a născut con-

Scanned with CamScanner

generul său creator în cinematografie, aşa cum ruşii, bunăoară, l-au avut pe Dziga Vertov, cu al său **kino-glaz** (cine-ochi), congener cu Maiakovski, cu a sa teorie a **factografiei** (literatura faptelor). Şi **cineminul** este un fel de **cine-ochi**, în sensul în care Vertov a făcut din obiectivul camerei de luat vederi o fiinţă supranaturală, considerând că el poate crea oameni mai perfecţi decât cei reali, cât şi spaţii ideale, comparativ cu cele naturale, imperfecte. În felul acesta se creează iluzia că şi Dumnezeu poate fi corectat, că minunea cinematografică poate concura însăşi Creaţia divină. Este aici un exemplu tipic de ceea ce am numit a patra dimensiune.

Şi cine pătrunde cu adevărat în tainele eminesciene, în esenţa acestei creaţii, în *emin-enţa* ei, nu poate să nu aibă revelaţia cinemină a faptului că este martorul direct al unui cinematograf de vis, că participă la un spectacol audio-vizual de natură nepământească. Opera lui Eminescu este profund cinematografică, fiind un infinit(nesecat) şi arheic(vital) scenariu literar, care conţine implicit şi soluţii regizorale. Din păcate, filmografia eminesciană este destul de săracă. Aproape inexistentă la capitolul filmului de ficţiune, ea se reduce în special la o serie de documentare, unele dintre ele fiind, din fericire, filme de excepţie.

Primul film comemorativ

Arhiva Naţională de Filme conservă, sub genericul **Locurile unde au trăit Eminescu şi Creangă,** primul documentar – atribuit lui Octav Minar – în care sunt fixate pentru posteritate imagini legate de existenţa pământească a lui Mihai Eminescu, Veronica Micle şi Ion Creangă. Filmul, mai cunoscut cu titlul **Eminescu – Veronica – Creangă,** este datat 1914. Pe o fotocopie a unui afiş păstrată în Arhivă este specificat *„1889 – 1914, film comemorativ"*, deşi alte surse îl datează greşit la 1915. În anul 1914 se comemorau, într-adevăr, 25 de ani de la trecerea în eternitate a celor trei scriitori şi prieteni. Documentarul, având două acte, combină fotografia, insertul şi filmarea propriu-zisă (planuri generale cu lente panoramări stânga-dreapta). Sunt astfel trecute în revistă momente importante din viaţa celor trei personalităţi, dar şi date legate de unele fotografii sau de anecdotică („specialitatea" lui O. Minar). Din prima parte a filmului, dedicată lui Eminescu, reţinem imaginea dărăpănatei case părinteşti din Ipoteşti, casa lui Aron Pumnul din Cernăuţi, planuri generale ale Vienei, Casa Pogor – Societatea „Junimea", Biblioteca din Iaşi, caietele berlineze ale poetului, mătuşa sa, „Bolta rece", Bojdeuca din Ţicău (de asemenea, dărăpănată), portrete ale poetului la diferite vârste, imagini cu manuscrisele păstrate la Academie în cele 30 de caiete (cifră dată în insert, ele conservându-se, de fapt, în 43 de volume), arhimandritul Ioachint Iuraşcu, o fotografie a lui

Scanned with CamScanner

Eminescu aşezat pe un scaun în incinta Mănăstirii Neamţ, mormântul poetului de la Belu (un plan general şi altul apropiat), care pe acea vreme era înconjurat de un gard de fier. După prezentarea în aceeaşi manieră a Veronicăi Micle şi a lui Ion Creangă, actul doi al documentarului conţine secvenţe cu diferite scene jucate (din **Faust**, de pildă), pentru a ilustra versurile din inserturi, în special din **Memento mori**. Finalul propriu-zis e o suită de inserturi cu strofe reprezentative din poezia lui Eminescu.

Deşi Octav Minar este un personaj controversat al literaturii române, acuzat fiind, precum Caion, de măsluirea unor date, de năsocirea unor false legende în jurul unor scriitori, totuşi, prin acest film, el ne-a lăsat un document unicat, conservând pe peliculă, atât cât a putut conserva, cele dintâi mărturii vizuale ale celor trei clasici. Nimeni până atunci şi nici după el nu s-a gândit să se folosească de noul mijloc de expresie spre a înregistra urmele care se mai găseau în epocă privind trecerea prin lume a celor trei scriitori, care au avut un destin comun în multe privinţe, cum ar fi anul morţii. Ciudat cum nici Emil Gârleanu, scriitorul care s-a apropiat cel mai entuziast de cinematograf, fiind chiar realizatorul unui film de succes, **Cetatea Neamţului** (1913), şi care a fost fondatorul Societăţii Scriitorilor Români (1908), cu o intensă activitate în ceea ce priveşte retipărirea clasicilor, nu s-a gândit să facă o arhivă de documente, la studioul lui Leon Popescu, unde a colaborat din plin în anii 1911 – 1912, legate de urmele, încă proaspete, ale unor scriitori ca Eminescu, Creangă sau Caragiale, care chiar mai trăia! Nouă, românilor, ne-a lipsit, se pare, cultul documentului. Istoria poporului român are multe pete albe, e mai mult o istorie orală, pentru că n-a existat o preocupare constantă a domnitorilor, boierilor, preoţilor sau învăţătorilor pentru cronici, pentru monografii, pentru document în general. Şi e suficient să comparăm Ardealul, perioada ocupaţiei austro-ungare, doldora de documente, cu Moldova, lipsită de atestări documentare (majoritatea satelor!).

Cinematograful a venit să suplinească în mod miraculos acest gol. Dar aceeaşi veche meteahnă, aceeaşi neglijenţă s-a instalat şi aici. Arhiva Naţională de Filme nu consemnează nici măcar un cadru cu I.L. Caragiale sau cu alte mari personalităţi contemporane cu naşterea cinematografului. În afară de faimoşii 15 metri cu parada de 10 mai 1897, material datorat unui operator „străin", Paul Menu, în care apare călare regele Carol I, şi de imaginile din 1897 ale doctorului Gheorghe Marinescu privind *hemiplegia*, maladia muşchilor, act de protocronism în domeniul filmului ştiinţific, imagini care însă au fost descoperite şi făcute publice abia peste 75 de ani, datorită documentarului lui Alexandru Gaşpar, **Premieră după 75 de ani** (1973), printr-o tehnică proprie de copiere, nu ni s-a mai păstrat nimic care să ne arate cum se petrecea iluzia mişcării în acei ani de *fin du siècle*. Dar şi după aceea golul documentar se continuă, cu excepţia unor secvenţe, filmate prin 1906, despre **Aromânii din Pind** (montate în 1911), datorate fraţilor

Scanned with CamScanner

Manachi, a încă două-trei călătorii şi parade regale, a unei „nunţi în lumea mare" şi a filmului **Vizita familiei imperiale ruse la Constanţa** (1914), ultimele două datorate lui Nicolae Barbelian. Să punem această lipsă pe seama incendiilor care cuprindeau cinematografele şi depozitele cu filme din cauza lămpilor de la aparatele de proiecţie sau a peliculei uşor inflamabile, fapt care l-a făcut pe Caragiale, cum vom vedea, să ocolească cu desăvârşire sălile de cinema?!

Oricum, evenimentele filmate au fost rare. În acest context, cu atât mai preţios ni se pare documentarul lui Octav Minar, mai ales că după el a urmat iar un gol inexplicabil! Cu excepţia unor evenimente princiare, călătorii „peste mări şi ţări", nunţi, „vizite de lucru", escapade vânătoreşti, funeralii şi parastase, abia în 1929 mai notăm un act de cultură prin filmul **Drăguş – viaţa unui sat românesc**, în care putem menţiona aportul unor intelectuali români de talia lui Dimitrie Gusti şi Nicolae Argintescu-Amza.

E de-a dreptul revoltător chipul în care a fost neglijat Eminescu de către cinematografişti, în special de confraţii săi, acei scriitori care s-au apropiat de cinematograf şi chiar l-au practicat. Pare de neînţeles cum un scriitor ca Liviu Rebreanu, bunăoară, care a lucrat la Studioul lui Leon Popescu, nu a simţit nevoia să meargă cu aparatul de filmat, precum Dziga Vertov, pe urmele lui Eminescu, să facă din cine-ochi un **cinemin** naţional! Bani s-ar fi găsit! Să nu uităm că industriaşul Leon Popescu, primul producător important de filme de la noi, care şi-a numit studioul „Filmul de artă", după modelul fraţilor Lafitte, a făcut din cinematograf un program de cultură naţională, căutând să atragă cei mai valoroşi scriitori de partea sa şi publicând în acest sens o broşură cu titlul **Memoriu asupra unui program cultural cinematografic**. Cu toate acestea, rezultatele au lăsat de dorit.

Paşii Poetului

Nici Eminescu, aşadar, nu a reuşit să-i mobilizeze pe cinematografişti. A avut însă darul, dat fiind că generaţiile post-eminesciene de poeţi au trăit ca hipnotizaţi sub zodia creaţiei marelui poet, să-l mobilizeze doar pe un confrate de-al său, poetul Gheorghe Tomozei, poet de factură romantică, cinemină, de numele căruia se leagă două filme dedicate lui Eminescu. Cu excepţia „accidentului" numit Octav Minar, a trebuit să treacă peste o sută de ani de la naşterea poetului, mai exact 116 ani, ca acest poet profund eminescian, Gheorghe Tomozei, de obârşie dâmboviţeană sau eliadescă, deci bun cunoscător al Bucureştilor de odinioară, împreună cu un absolvent al Conservatorului de artă dramatică, pe nume Radu Hangu, născut în 1918 la Broscăuţii Vechi, să aibă ideea (vai, cât de tardivă!) de a călca pe urmele lui Eminescu, însă doar

Scanned with CamScanner

în Bucureşti! Este totuşi primul documentar sonor – şi primul documentar propriu-zis! – închinat lui Eminescu şi are titlul **Paşii Poetului,** cu subtitlul **Eminescu şi Bucureştii** (de altădată, se înţelege). Din păcate, în 1966, când a fost făcut filmul, nu se mai păstra nici una din locuinţele – destul de multe – în care a trăit poetul. Şi a trăit ca în schiţa **Caut casă...** a lui Caragiale, el însuşi un navetist prin Bucureşti (peste 20 de adrese). Hangu (sau poate chiar Tomozei) a avut însă o idee cinemină. Trăia Tudor Arghezi şi se ştie că acesta, la vârsta de 9 ani, îl văzuse pe Eminescu. Momentul a fost astfel evocat de Arghezi: *„L-am zărit pe Calea Victoriei... Trecea prin public un om grăbit, fără să ocolească, impetuos. Uite-l pe Eminescu, a spus cineva, cu un glas pe care-l ţin minte. Se pare că poetul nu mai făcea parte din viaţa lui şi că trăia o metempsihoză străină. Nu puteam şti atunci cine era să fie Eminescu şi ar fi fost normal să-i uit numele auzit. E curios că nu l-am uitat. Mi-a rămas în ureche, odată cu tonul de stupefacţie şi de compătimire, probabil, cu care a fost rostit. Mi-a rămas animat ca o schiţă de fum".*

Ochii lui Arghezi erau încă în viaţă. Şi Hangu a avut ideea să ni-i arate în gros-plan. Îl inspirase probabil filmul lui Geo Saizescu **Doi vecini** (1959), în care apare însuşi poetul de la Mărţişor în carne şi oase (ce mândru a fost şi a rămas Geo Saizescu pentru că a realizat această performanţă!). Aceşti ochi sunt „probele" cele mai vii, martorii oculari – la propriu – care l-au văzut pe Eminescu. Ochii. Cine-ochii. Ochii de copil care l-au zărit pe Eminescu nu pot să aibă alt nume decât *ochi de cinemin.* Între coperţile acestor ochi, ale privirilor argheziene, se desfăşoară toată povestea documentarului – o trecere în revistă a locurilor pe unde a păşit şi unde a locuit marele poet. Întâi, în 1868, într-o odăiţă din clădirea Teatrului Naţional, pe când era aici sufleur şi copist. Apoi într-o casă de pe Podul Mogoşoaiei, care azi nu mai există. În 1877 îşi găsise adăpost în curtea Mănăstirii Caimata. Urmează strada Speranţei, după care e găzduit în casa lui Maiorescu de pe strada Mercur. În 1879 locuieşte iar pe Podul Mogoşoaiei. Urmează adresele de pe strada Domniţei şi strada Enei. După care locuieşte la Slavici, în casa lui de pe Podul Mogoşoaiei. Îl găsim apoi într-o locuinţă de pe strada Buzeştilor, unde o va primi şi o va găzdui şi pe Veronica Micle o vreme. Altă adresă: strada Ştirbei, ca anul fatidic, 1883, să-l prindă în casa aceluiaşi generos prieten, Slavici, din Piaţa Amzei (azi există aici o plăcuţă pe un bloc, ce consemnează acest fapt). Hangu mai comentează şi „ultimul drum" al poetului, traseul pe unde a mers şi a oprit carul mortuar, până a ajunge la cimitirul Belu. Ochii de cinemin ai lui Arghezi au păstrat pentru totdeauna în adâncul lor, ca în finalul filmului **Paşii Poetului,** *„schiţa de fum"* a celui care a fost şi pentru el Tatăl poeziei româneşti.

769149

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with CamScanner

În anul următor, 1967, filmografia eminesciană se îmbogăţeşte cu un autentic **cinemin**, cu un veritabil poem cinematografic, filmul lui Paul Orza **Dacă treci râul Selenei...** Scenariul e semnat tot de Gheorghe Tomozei. Poet la poet trage. Poetul cântat de poeţi - aici e adevăratul secret al trăirii şi izbânzii cinemine. Cum a dovedit-o printre cei dintâi Aron Cotruş, prin poemul său imperial **Eminescu** (1930), urmat de alte multe eminente versuri, unul mai inspirat decât altul, închinate Poetului, identificat cu Verbul poetic şi cu Patria, ba chiar cu Totalitatea, de poeţi ca Nichita Stănescu, Marin Sorescu, şi până la evocarea mai recentă (**Eminescu versus Eminescu**) a gălăţeanului Simon Ajarescu. Noi înşine am trăit/trăim sub o permanentă stare pe care am numit-o **Beţia de emin**, o beţie existenţială sui generis, beţia de esenţe, idee exprimată în poemul omonim. Într-adevăr, „*dacă treci râul Selenei*", dai peste un univers magic şi imaculat. La propriu. Pentru că regizorul a avut inspiraţia să filmeze universul eminescian iarna. O iarnă de basm, cu abundente zăpezi ipoteştene. Şi totul e văzut printr-un voal de ceaţă, ca prin vis. E un Eminescu ireal, septentrional, venit din a patra dimensiune, dintr-o lume populată de fiinţe de gheaţă, ca în ibsenianul **Brand**, aşa cum sugerează secvenţa finală a oamenilor de zăpadă. Dincolo de Selene, e împărăţia vrăjitorească a lui Hecate...

Elementul **cinemin** e prezent acolo unde trăirea metafizică sau călătoria în lumea eminesciană e autentică, curată, nealterată, pur românească. Pe această cale poematică deschisă de filmul lui Paul Orza va merge mult mai târziu şi cuplul de cineaşti Anca şi Laurenţiu Damian, realizând în anul 1993 documentarul **Eminescu – Truda întru cuvânt,** pornind iniţial de la un scenariu scris de mine, pe care îl vor rescrie şi dezvolta apoi după o logică proprie. Dar scânteia de cinemin, existentă chiar de la început, prin fragmentul din **Muşat şi ursitoarele**, care se încheie cu vestea că „*El n-a fost când era, el e când nu e*", tot s-a păstrat. Soluţiile plastice sunt remarcabile. Cineminul ideii (din formularea lui Blaga: „*Există o idee Eminescu*") a fost într-un fel sacrificat pe altarul unui cinemin al imaginii. Un discurs logologic, desfăşurat pe parcursul a patru secţiuni pleonaste (**Ordinea cuvintelor, Rostirea cuvintelor, Starea cuvintelor** şi **Recviemul cuvintelor**), este salvat de o imagine savantă, de natură barocă, viscontiană, dublată de o bandă sonoră la fel de lucrată. Autorii au căutat să creeze o stare cinemină, o stare Eminescu, apelând la un limbaj plastic şi auditiv de un mare rafinament. Şi au izbutit. Obiectele – urmele eminesciene, în special cele păstrate în casa memorială de la Ipoteşti – sunt ireale, plutesc în imponderabil, renasc din haos şi se reîntorc în haos. Care are armonia lui. Armonia genezei, de unde vin şi cuvintele cu alcătuirea lor bizară, rostite după mecanica excesivă a descântecului, de unde vine şi semnătura inconfundabilă a poetului, infinit multiplicată, de parcă o pană cerească a muiat în cristel-

Scanned with CamScanner

niţa limbii. **Cineminul** Damienilor este o miraculoasă artă a mişcării (domină regal travelingul), care dă viaţă obiectelor. O performanţă unică la noi, să dai chip şi aripi nemişcatului mai ceva ca în desenul animat (poate de aceea şi apelul, spre final, la cineminele lui Sabin Bălaşa). De unde şi senzaţia care persistă, aceea că participi sau ai participat la o călătorie într-un spaţiu sufletesc, într-un spaţiu n-dimensional.

Când te apropii de Eminescu, te apropii de esenţă. Şi cineastul simte că „a face" un Eminescu este încercarea vieţii lui, proba lui de foc, că trebuie să dea ce-i mai bun din el! Însă cei mai mulţi dintre cineaşti ezită, nu ştiu de unde să-l apuce. De aceea filmele eminesciene au o natură experimentală. Această pecete o poartă şi filmul lui Jean Petrovici **Mihai Eminescu** (1976), în care dominante sunt cineminele de solarizare, care dau un efect de irizare a lucrurilor, de lume aprinsă, incandescentă, văzută ca într-un fel de topitorie cosmică sau ca într-o oglindă magică unde se reflectă geneza de foc a universului. O magmă vulcanică acoperă tot orizontul, natura întreagă este mişcată de un suflu biocinetic care îi dă o personalitate singulară, de metamorfoze irizante. De asemenea, negativul peliculei este supraimpresionat, creând un univers răsturnat. Imagini cosmice se îmbină cu vraja mării şi a Dolomiţilor apuseni. Cai fabuloşi ies din valuri înspumate şi se pierd în soarele atotstăpânitor. Metafore luciferice, de o grandoare homerică, fac legătura între planul galactic şi Eminescu, desigur, prin acel *centrum incipiensis*, care sunt Ipoteştii, locul unde se află rădăcinile, părinţii şi strămoşii „Voievodului cuvintelor".

Eminescu a făcut din cuvânt o nouă geneză a spiritualităţii româneşti, care prinde viaţă în chip miraculos, prin contrast, precum contrapunctul dintre mugurii care înfloresc văzând cu ochii şi împărăţia zăpezii, adâncul unei peşteri şi Sfinxul Bucegilor, torentul unei cascade măreţe şi lacul eminescian sau dintre fabuloşi copaci seculari şi casa ipoteşteană filmată noaptea. Şi tot acest univers în mişcare ameţitoare este susţinut de un comentariu straniu, cel puţin prin intonaţie, ca un fel de rună sonoră. Este vocea poetului Vasile Nicolescu, autorul scenariului.

Cum am spus, poet la poet trage şi din această logodnă neîntreruptă rezultă cele mai originale cinemine. Există aici şi o dorinţă de exhaustivitate, să exprimi totul despre Eminescu într-un film de două acte, să cuprinzi în el toate simbolurile patriei, să aduni toate valorile ei, să demonstrezi că Eminescu a trudit în cuvânt precum Michelangelo în marmură, să aduci în prim-plan mitologia şi istoria Daciei din **Memento mori**, alăturându-le viziuni cromatice neptunice, străbătute de umbra Dochiei, pe fundalul unei muzici corale ce culminează cu **Rapsodia** enesciană! Deşi greoaie şi discutabilă tehnic, totuşi şi această viziune este de înţeles dacă ţinem seama că pariul cu Eminescu este un pariu cu totalitatea. Care nu trebuie însă confundată cu esenţa, cu atomul ei, botezat de noi, în limbaj audiovizual, **cinemin**.

Scanned with CamScanner

Exhaustivitatea

Aceeaşi tendinţă de exhaustivitate se remarcă şi într-un alt documentar, realizat anterior: **Mihai Eminescu** (1972), în regia lui Alexandru Drăgulescu. Există două direcţii principale în documentarul românesc: una artistică şi alta ştiinţifică, de informare pură. Din această din urmă categorie face parte filmul lui A. Drăgulescu, foarte preţios cel puţin prin calitatea scenariului semnat de unul din cei mai importanţi eminescologi români: Augustin Z. N. Pop. Viaţa poetului este urmărită strict didactic şi oricine poate lesne învăţa din ea. Din păcate, regizorul n-a rezistat tentaţiei de a suprapune imagini de lemn, apoteotice, poncifuri cu blocuri şi macarale, peste viziunea din **Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie!** Fapt pe care îl evită alt documentarist, operatorul Mircea Bunescu, deşi filmul său, intitulat tot **Mihai Eminescu,** e realizat în 1989, an al supremei cenzuri, când s-a încercat un fel de spălare a memoriei colective, respectiv să se uite, să nu fie comemorat centenarul morţii poetului!

Şi, într-adevăr, în pofida numeroaselor proiecte, ţinute la sertar de politrucii regimului, acest eveniment unic în viaţa unui creator (nu trăieşti decât o dată un asemenea centenar!) a mai fost marcat doar de filmul de animaţie **Fiind băiet, păduri cutreieram,** realizat de Ion Manea, care a brodat un univers poetic dominat de sentimentul înfrăţirii omului cu natura, o retrăire, spiritualizată de superbe viziuni, a copilăriei eterne. Celălalt caz fericit a fost, cum am spus, documentarul lui Mircea Bunescu. Cineastul a avut ideea (consultant fiind Zoe Dumitrescu-Buşulenga) de a-l privi pe Eminescu din perspectivă universală, de a porni de la sintagma lui Rafael Alberti: „*Mihai Eminescu este România*", cât şi de la opinia mai largă a lui Giuseppe Ungaretti, care îl considera pe Eminescu „*unul dintre cei mai mari poeţi ai timpului său şi ai tuturor timpurilor*". Dovadă că Bunescu a pus accentul în filmul lui pe anii de studii în străinătate (Viena şi Berlin) ai lui Eminescu, realizând o premieră şi o performanţă imagistică, totodată.

Pe această latură informativă, dar şi a cercetării propriu-zise, cu adevărat copleşitor este documentarul lui Alexandru Sârbu **Manuscrise eminesciene** (1974). Descinderea în laboratorul de creaţie al poetului este o aventură spirituală extraordinară, pentru că este de natură cinemină, extrem de concretă, de vizuală. În faţa ochilor noştri sunt răsfoite şi comentate cele 43 de volume care cuprind manuscrisele eminesciene ce s-au aflat în lada poetului, miraculoasa ladă, salvată până la urmă de Maiorescu, după o serie de peripeţii pe care le-am povestit într-un scenariu publicat în 1989 în revista SLAST şi pe care l-am topit mai apoi în cartea **Magul călător** (1995). O adevărată desfătare în care cineminele se află în starea lor pură. Dar şi în evoluţia şi varietatea scrisului, când rapid, ca în manuscrisele de studenţie, când foarte caligrafiat, ca în faza de maturitate, când tremurat sau alunecător, ca atunci când oboseala îşi spunea cuvântul, când somnul îl prindea pe poet cu pana în mână.

Scanned with CamScanner

Adăstările pe manuscrise sunt punctate de recitări pe potrivă, în care vocea actorului urmează litera scrisă sau, altfel spus, fonemul însoţeşte cinemul, fapt din care rezultă o sinteză cinemină, cum este, bunăoară, momentul când se evocă scrisul înalt, liniştit, sau cel bine rotunjit, caligrafiat, sau scrisul care sugerează zboruri. Plăcerea vizuală este întregită de cea sonoră, cărora li se adaugă şi o muzică discretă, dar şi desenele poetului, aflate printre manuscrise, ca nişte insule în delta miraculoasă a scrisului. La fel de fascinantă e şi plonjarea în universul variantelor, precum în strofa de început a **Luceafărului**, dezvăluită succesiv în stilul lui Perpessicius. Până la forma finală *„o preafrumoasă fată"*, inspiraţia poetului a trecut prin fazele *„un ghiocel de fată"*, *„un gungure de fată"*, *„un soi frumos de fată"*, *„o dalie de fată"*. Nu lipseşte nici analiza caietelor care cuprind piesele de teatru, cu proiectul **Dodecameronului,** nici caietele cu desene şi formule matematice... Comoara eminesciană numără peste şase mii de pagini!

Eminescu este o stare a culturii române, starea ei primordială. Prezenţa sa, ca un cinemin obsedant, poate fi semnalată şi în alte documentare, cum ar fi **Creangă şi Junimea** (1989), datorat Ioanei Holban, în care există un moment antologic: vocea lui A. D. Xenopol citind o dedicaţie eminesciană şi un pasaj referitor la legătura dintre Eminescu şi Creangă, sau filmul lui Erich Nussbaum **Titu Maiorescu – 150** (1990), în care Eminescu este prezent, inevitabil, în câteva citate maioresciene privind **Luceafărul** şi prin ediţia princeps a volumului de **Poezii**.

Tentaţia hyperionică

Dar Eminescu nu este cu desăvârşire absent nici în filmul artistic de lung metraj. Încă de la începuturile O.N.C.-ului, pe vremea directoratului lui Ion Cantacuzino, a existat un proiect: se prevedea ca în anul 1938, pe lângă alte subiecte de importanţă naţională, să se realizeze şi un film intitulat chiar **Eminescu**, după un scenariu al lui N. Kiriţescu, publicist cunoscut, bun profesionist, care colaborase cu C. Tănase la scenariul filmului **Visul lui Tănase** (1932). Din păcate, proiectul **Eminescu** nu s-a realizat. Ca o consolare, cu excepţia **Nopţii furtunoase** (1943), nu s-au realizat nici alte proiecte la fel de îndrăzneţe. Proiecte de filme dedicate lui Eminescu au mai existat. Ion Popescu-Gopo, în **Povestea dragostei** (1977), despre care vom mai vorbi, a creat chiar un ciudat altoi, aşa cum au fost şi mijloacele, amestecând jocul actorilor cu desenul animat, între **Povestea porcului** a lui Creangă şi **Luceafărul** eminescian, văzut noaptea ca un prinţ fermecat, iar ziua ca o vietate zoomorfă, fiind pedepsit de stăpânii planetei din care făcea parte, alegoric înfăţişată ca un stup de albine, că a încălcat temuta lege, aceea de a nu se îndrăgosti de o muritoare, iubirea fiind considerată o *„barbarie pământeană, de mult*

uitată". De asemenea, în 1989, cu prilejul centenarului morţii poetului, s-au făcut mai multe încercări. Noi înşine, avându-l drept consultant ştiinţific pe cunoscutul eminescolog D. Vatamaniuc, am scris câteva scenarii (unul dintre ele, cum am amintit, l-am şi publicat, iar altele le-am oferit spre cinematografiere unor colegi regizori), dar toate au eşuat. Din acea muncă, totuşi, a ieşit o carte: **Magul călător**. Tot e ceva!

Eminescu nu putea lipsi din filmul **Mircea cel Mare** (1989), scris de Titus Popovici şi regizat de Sergiu Nicolaescu, care deţine şi rolul principal, după o aventură de pomină pe la împărăţie. Deşi acţiunea filmului priveşte ultimii ani ai domniei lui Mircea, când Dan uzurpatorul, fratele său, complotează să-l înlăture de pe tron, şi când au loc luptele cu trupele lui Mehmet, urmaşul lui Baiazid, totuşi nu putea să nu fie evocată, chiar dacă şi printr-un flash-back, memorabila întâlnire dintre Mircea cel Bătrân şi Baiazid, care a precedat, cu şase secole în urmă, stăvilirea expansiunii imperiului otoman, ceea ce i-a adus voievodului român o faimă binemeritată. Această întâlnire ar fi trebuit să constituie focus-ul filmului, dar atât de popularele replici, pe care le ştie orice elev („*– Tu eşti Mircea? – Da, împărate...*"), au fost denaturate, adaptate la istoria ceauşistă, ca să fie pe placul Dictatorului, care personal s-a interesat de producţia acestui film şi i-a dat şi aprobarea finală. Ba chiar şi titlul, care ulterior a devenit doar **Mircea**. Cine a mai ţinut seama de faptul elementar că nu se intervine într-un text clasic, care, bine ilustrat, putea deveni un **cinemin** de referinţă?! Că este aşa o dovedeşte filmul de animaţie **Rovine** (1983), al lui Ion Truică, inspirat de **Scrisoarea a III-a**, care este un poem al demnităţii naţionale realizat într-un stil monumental, à la El Greco, ca o simfonie a înălţării, a verticalităţii. Limbajul plastic este esenţializat la maximum, până la semn grafic, înfruntarea dintre români şi turci fiind concentrată la o înfruntare cromatică, de alb şi negru. Reconstituirii istoriei, Truică îi opune simbolistica legendară de natură folclorică.

În producţia cu actori însă, singura încercare de a se apropia de Ideea Eminescu, deşi de o valoare estetică nulă, rămâne filmul lui Mircea Veroiu **Hyperion** (1975), după un scenariu de Mihnea Gheorghiu. Am citit scenariul, cele două variante, şi am revăzut filmul. Totul este atât de forţat, de fals şi artificial încât te întrebi ce legătură are acest erzaţ cu Eminescu sau cum poate Eminescu să inspire o asemenea făcătură!? Mitul luciferic i-a inspirat şi pe alţii, cum ar fi Mircea Eliade, care în **Domnişoara Cristina** ne dă un Luceafăr răsturnat: în locul Cătălinei, avem un tânăr, iar în locul Luceafărului, stafia unei boieroaice omorâte în timpul răscoalelor din 1907 în castelul ei, unde se va petrece strania idilă. Şi filmul care s-a făcut după nuvela lui Eliade reflectă fidel, în echivalenţe cinemine, această relaţie demonică, devenită o acaparantă şi mistuitoare iubire. Parabola hyperionică a căpătat încă din timpul zămislirii **Luceafărului** o teribil de marcată concreteţe, prin legendara legătură – care constituie scânteia intrigii – dintre personaje reale:

Scanned with CamScanner

Eminescu (Luceafărul) – Veronica Micle (Cătălina) – Caragiale (Cătălin) – Maiorescu (Demiurgos). Unitatea **cinemin** se obţine prin găsirea soluţiei concrete, sensibile, care să exprime ideea abstractă. În poemul lui Eminescu ea există. În filmul scris de Mihnea Gheorghiu însă ideea este ruptă de componenta reală, dat fiind că soluţia aleasă, povestea ca atare, e mai mult decât ineptă. Şi azi ne întrebăm, după aproape trei decenii de la premiera filmului, de ce scenaristul, un om cu un orizont enciclopedic, a ales o cale atât de sofisticată şi nefirească pentru a vorbi de Eminescu?! În loc să meargă direct la sursă, să ecranizeze pur şi simplu **Luceafărul**, a inventat o intrigă de-a dreptul ridicolă.

Thea (o Cătălina coaptă), biofizician„ de profesie, de care e îndrăgostit un coleg de-al ei, Geo (Cătălin), are o pasiune subită pentru o himeră, Fred (Hyperion), care cu 20 de ani în urmă era o fiinţă reală, dispărută însă într-o expediţie geologică internaţională. Fred îi apare eroinei în orele târzii, pe micul ecran al televizorului, după ce se termină programul. Thea, cu ajutorul colegilor ei, se gândeşte să-l readucă pe Fred la *„viaţa adevărată”*, printr-o experienţă în premieră: *„să-l plaseze în epicentrul unei descărcări de energie pozitivă, care, printr-un proces identic cu cel care l-a desfiinţat, să-i dea din nou fiinţă”*, să-l transforme din antimaterie în materie. Şi adolescentina Cătălină visa ca Luceafărul să devină aievea, să-i intre-n casă, în gând... Da, în gând! Soluţia aleasă de scenarist sacrifică însă ideea, visul, poezia, în fond, pe altarul unei ştiri tehnico-ştiinţifice! Avem oare de-a face cu un film S.F.?! Dar nici Mircea Veroiu n-a putut salva o tramă atât de trasă de păr, banalizând-o parcă şi mai mult prin interminabile filmări de false introspecţii, ce s-au dorit de natură proustiană, ca în celebra metafora a ceştii de ceai: toată povestea, îndepărtată în timp, se derulează între două momente apropiate, respectiv facerea ceaiului şi băutul lui. Numai că stângăcia folosirii fluxului memoriei, prin jocul timpului şi spaţiului, care la Proust are forma discontinuităţii şi reprezintă un adevărat miracol, miracolul generat de *„amintirea unei senzaţii”*, seamănă, în filmul **Hyperion**, cu banala deplasare a eroinei la serviciu cu tramvaiul, un fals orizont de aşteptare, pentru că pe tot acest traseu interminabil nu se întâmplă nimic. Ce se poate întâmpla într-o simplă călătorie cu tramvaiul, ne-a arătat-o Mircea Eliade în **La ţigănci**, transformând-o într-o călătorie interioară, proiectându-şi personajul (Gavrilescu) de-a dreptul în tunelul timpului, sugestie pe care o preia Alexander Hausvater în spectacolul său cu **La ţigănci** de la Teatrul Odeon, după o dramatizare de Cristian Popescu, dându-i o dimensiune apocaliptică, transformând călătoria cu tramvaiul într-o călătorie prin infern şi holocaust, prin crematoriu şi sfârşitul canicular de lume. Ca totul să fie apoi absorbit într-o dimensiune mistică, respectiv în ochiul lui Dumnezeu, ingenios identificat cu un obiectiv magic.

Dar Mihnea Gheorghiu e departe de asemenea viziuni, în tot ce şi-a propus, a făcut-o punând frână la fantezie. Şi ar fi putut îndrăzni mai

Scanned with CamScanner

mult. Avea o experienţă mitică promiţătoare: **Zodia Fecioarei** (1967). Dar i-a jucat încă o dată festa structura sa „academică", experimentală. Ca orice scriitor intelectualist, el porneşte de la o „teorie" căreia se munceşte să-i dea viaţă. Mai atinşi de geniul Muzei sunt cei care pornesc de la intuiţii, de la visceral, de la *„amintirea unei senzaţii"*, de la *„câteva date reale"*, cum spune un personaj eliadesc din **În curte la Dionis**, şi ajung la idee, la gând. Măduva artei, spunea Caragiale, este carnalul, ideea nu este neapărat indispensabilă. Prin Mihnea Gheorghiu, căruia îi atribuim veritabile afinităţi academice, se certifică încă o dată existenţa unui „complex Eminescu".

Criza de conştiinţă

Apropierea de acest subiect îi sperie pe mulţi. A explicat cel mai bine acest „complex" însuşi Emil Loteanu, autorul filmului **Luceafărul**, care *„a fost la început ideea unui spectacol"*. Un spectacol de balet care nu se mai închega, care nu mai prindea viaţă. Criticii şi organizatorii, cei care i-au comandat spectacolul, îl tot întrebau când e gata. Şi el îi amâna cu vorba sau le răspundea că nu ştie, că se află într-o *„criză de conştiinţă"*. Nu ştia adică de unde să-l apuce pe Eminescu, simţea doar că *„spectacolul trebuie să se nască viu, acum, printre noi"*. Dar a trecut destul timp de când v-aţi apucat de lucru, i se spunea, cât o să mai dureze gestaţia asta, aţi depăşit răbdarea noastră, daţi-ne alt termen, cât vă mai trebuie? *„Toată viaţa. Nu-i prea mult!"*, răspunde regizorul. Da, o viaţă de om nu-i suficientă pentru a reuşi să-l înţelegi pe Eminescu, să găseşti cheia care să ducă la esenţa creaţiei lui.

Cu atât mai mult acest lucru pare o imposibilitate când intervine şi factorul politic, când nu trăieşti într-un regim de libertate, când eşti nevoit să minţi sau să oferi explicaţii extraestetice unor fapte de viaţă sau de artă! Nu-i de mirare atunci că pe această cale se poate ajunge uşor la aberaţii, la substituirea adevărului, documentului, cu legenda, cum ar fi penibila explicaţie a genezei **Luceafărului**, care ar fi fost inspirat de o fată pe care poetul o vede în casa unui croitor ce însăila şi versuri! Ce să mai vorbim de obârşia propriu-zisă a lui Eminescu: *„El s-a născut în anul 1850, la 15 ianuarie, în zodia planetei Venus, din moşi-strămoşi în limba poporului său"*! Care popor? Rus, ucrainian, moldovenesc?! În nici un loc din lungul film al lui Emil Loteanu (9 acte duble!) nu ni se spune că Eminescu este român. Nici măcar oraşele unde a trăit şi creat nu sunt pomenite. Totul e (lăsat) în ceaţă. Loteanu şi-a justificat „creaţia" prin acea *„criză de conştiinţă"* în care el, ca regizor, se găsea. În film apare chiar Emil Loteanu în carne şi oase, care la tot pasul, când vrea să iasă dintr-un impas, comentează, filosofează sau răspunde la întrebările

Scanned with CamScanner

mai mult sau mai puţin hamletiene ale actorilor şi ziariştilor prezenţi la repetiţii. Această stare de ambiguitate, de fum, o va transmite şi filmului său, construit pe ideea că tot ce se povesteşte este o proiecţie a unui Eminescu aflat la 37 de ani, când însăşi mintea poetului se afla în ceaţă. De aceea, totul se amestecă, se învălmăşeşte, prezentul se întretaie cu diferite secvenţe ale trecutului, dominant fiind montajul în paralel, scenele jucate se împletesc cu cele din spectacolul de balet sau cu cele de reportaj, de la repetiţii. Accentul e pus pe unghiul subiectiv al personajului principal pentru a crea starea de halucinaţie.

Emil Loteanu a căutat să însceneze momentele neobişnuite, şocante, din viaţa lui Eminescu, precum relaţia sa cu Veronica, crizele de la ospiciu, cu celebrul chestionar al doctorului, anecdotele de la „Junimea", „Bolta rece" sau bojdeuca lui Creangă, multe fiind invenţii sau legende „moldoveneşti", precum secvenţa cu prinderea iepurelui! Noi pe Eminescu îl simţim din interior, Loteanu l-a văzut din afară şi de aceea i-a invêntat o mantie care nu i se potriveşte. Chiar şi fizic, el l-a văzut disproporţionat, masiv, monumental, ca o catedrală rusă faţă de o mănăstire din Nordul Moldovei. Evident, în jurul lui Eminescu s-a creat o întreagă mitologie, cu exagerările inerente, din raţiuni de supravieţuire, mai ales dincolo de Prut, şi pe ea a speculat-o Loteanu.

Mitologizarea

Există, de altfel, în general, această tendinţă de mitologizare, care se justifică mai puţin într-un film biografic decât într-o ecranizare. Dacă în critica literară se impune deja, faţă de linia „anecdotică" deschisă de un Octav Minar, o fază de demitizare, observabilă îndeosebi la generaţia nouă, post-decembristă, în film, în schimb, Eminescu e văzut la proporţii încă mitice, adică în convenţia impusă de tradiţie. O tradiţie orală la Loteanu, una academică la Mihnea Gheorghiu şi alta literară în cazul documentariştilor, dar şi în cazul filmului de scurt metraj **Blanca** (1955), adaptare după **Făt-Frumos din tei** şi **Povestea teiului**, unde, în esenţă, întâlnim aceeaşi temă ca şi în **Luceafărul**: iubirea nu se împlineşte decât prin evadare, prin fuga îndrăgostiţilor, prin „pierderea" lor în lume (Cătălin şi Cătălina, respectiv Făt-Frumos şi Blanca). Filmul lui Mihai Iacob şi Constantin Neagu, cu Silvia Popovici şi Iurie Darie în rolurile principale, este un exemplu de romantism cinematografic. Toată recuzita medievală e prezentă: castelul singuratic, costumaţia, clopotele bătând lung, codrii deşi şi nesfârşiţi, lacul cu oglinda sa magică, cai ca în poveşti (al ei, alb, al lui, negru), vocile edulcorate, mai ales vocea gândului care fixează starea meditativă a personajelor, cadrele lungi, jocurile şablon câmp-contracâmp, filmările combinate, ilustraţia muzicală (Radu

Scanned with CamScanner

Paladi) cu sonorităţi patetice, chiar şi vocea crainicului e potrivită să dea o aură de legendă, ca din vremi de mult apuse! Unghiulaţia însă este uşor expresionistă, cel puţin interioarele amintesc de **Ivan cel Groaznic** al lui Eisenstein, probabil pentru a face porunca împăratului (aceea de a o determina pe Blanca, fata lui zămislită în păcat, să ia calea mănăstirii) mai credibilă. Totul e conceput pentru a crea o atmosferă de mister şi vrajă, de supranatural, singurul **cinemin** cu adevărat concret fiind sărutul, lungul sărut din final al eroilor, ca într-o contopire brâncuşiană. Filmul **Blanca**, primul scurtmetraj de ficţiune inspirat din creaţia eminesciană, un fel de „accident", rămas ca o insulă izolată, este încărcat de cinemine în cheie romantică.

La Emil Loteanu, în schimb, vraja e de cu totul altă natură: regizorul te plasează într-o stare de stepă, o pustiire specifică ruşilor. Starea vine mai degrabă din Cehov, din **O dramă la vânătoare** (1978) şi mai ales din **Ana Pavlova** (1983), din care se trage probabil şi ideea unui spectacol de poezie şi balet Eminescu. Marele merit al regizorului, deşi a plasat acţiunea într-un fel de No Man's Land, evitând la extrem nume de locuri şi de persoane, este acela de a fi făcut un film vorbit în limba română, chiar dacă are supărătoare – în exces – accente moldoveneşti, chiar dacă a făcut din Eminescu un Toma Alimoş al Nistrului (rizibilă, la culme, secvenţa de la fabrica de făină când tânărul Eminescu recită printre saci de făină şi apoi pe un butoi de grâu o variantă locală a celebrei balade!). Neîndrăznind mai nimic, Mihnea Gheorghiu a căzut în ridicol, Emil Loteanu, dimpotrivă, îndrăznind absolut totul, vrând să-l arate pe Eminescu sub toate aspectele, s-a pierdut în amănunte şi a dat în acelaşi păcat, deşi tocmai de acest lucru s-a temut cel mai mult.

Humă şi halucinaţie

Complexul Eminescu aici se vede: în teama de a-l aborda frontal, în esenţa sa cinemină. Cineaştii noştri se apropie de el colateral, fie ilustrându-i unele poezii sau texte în proză într-o viziune de-a dreptul vulgară, precum în **Cezara** (1991), un film de televiziune datorat lui George Buşecan, fie împrumutându-i cîte o idee sau un vers chiar din titlu, cum procedează unii documentarişti (**De rupi din codru o rămurea, Dulce Românie, Vezi rândunelele se duc, Ce te legeni, codrule?**) şi chiar Elisabeta Bostan în **Unde eşti, copilărie?** (1987), un remontaj al serialului „Năică", în care laitmotivul muzical (Nicu Alifantis) este o prelucrare a temei romantice din poezia **O, rămâi**, care se încheie cu versurile: **„Unde eşti, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot?"**, fie în relaţie cu alte personaje, ca în filmul **Un bulgăre de humă** (1989), unde persona-

Scanned with CamScanner

litatea poetului e atât de dependentă de cea a lui Creangă încât uşor se ajunge la aberaţii, cum ar fi aceea de a-l vedea pe Eminescu în bojdeuca din Ţicău în chinurile creaţiei, compunând, de pildă, **Glossa** (scrisă în realitate la Bucureşti şi publicată de Maiorescu în volumul de **Poezii** ca inedită), printre mâţe şi sarmale, sub tunetele şi fulgerele cerului şi ale Tincăi (pe care un Loteanu, la celălalt capăt al gafelor, a văzut-o ca pe o Lady!). Eminescu lui Mircea Radu Iacoban, Nicolae Mărgineanu şi Adrian Pintea este mai degrabă un alter ego al lui Creangă sau al arhivarului (interpretat de Marcel Iureş), personaj misterios şi mult mai credibil. De fapt, avem aici un Eminescu-poză, un Eminescu-redingotă şi fular lung, lung, ca al Isidorei Duncan, un Eminescu idealizat şi bucolic (mereu la iarbă verde, plimbăreţ şi vorbăreţ, sau făcându-i Veronicăi peşte la proţap!). Starea cinemină, interiorizată, nu se realizează. E forţată, ca şi cearta ţăţească dintre poet şi Veronica („ori, ori").

Aici e problema: cum creezi această stare?! Loteanu, cel puţin, a găsit soluţia: în „criza de conştiinţă", abordând „cazul" Eminescu ca un psihiatru. Şi cele mai bune secvenţe cinemine se datorează stării de halucinaţie aflate la graniţa dintre real şi imaginar, în plin flash-back, cum este secvenţa lăzii cu manuscrise, care îi declanşează poetului viziuni erotice (legăturile cu Veronica în special) sau secvenţa „balului mascat", unde întrevede relaţia dintre Veronica şi Caragiale, un tânăr roşcovan în rubaşcă (montată în paralel cu spectacolul de balet, scena dintre Cătălin şi Cătălina). Ceea ce nu se potriveşte cu aceste stări de halucinaţie este însuşi chipul actorului, un fel de Toma Alimoş ferchezuit şi bine hrănit, care vrea poate, prin pomenirea Nistrului, să ne sugereze că acţiunea filmului se desfăşoară pe pământul României Mari. Mai potrivit cu astfel de stări ar fi fost chipul maladiv şi chinuit al lui Adrian Pintea. Desigur că şi acest lucru e un clişeu. Aşa cum sunt toate încercările cinemine ale lui Loteanu: întâi explică, ţine discursuri ex-cathedra, şi pe urmă ilustrează. Orice moment este astfel explicat, prefaţat, ca să înţeleagă tot poporul neiniţiat. Aşa încât **Luceafărul** său poate fi considerat o selecţie de poezii eminesciene recitate şi ilustrate. Un film extrem de didactic: fără complexe, Emil Loteanu a vrut să încerce marea cu degetul sau s-o pună în gropiţa sa, precum copilul pe care Sf. Augustin l-a văzut jucându-se în nisipul de la malul mării, inventând năstruşnic geneza multor poeme, cum ar fi **Luceafărul, Mai am un singur dor, O, mamă, Criticilor mei, Veneţia, Epigonii, Eu nu cred nici în Iehova, Ai noştri tineri, Scrisoarea a III-a, Scrisoarea a V-a, Împărat şi proletar, Odă în metru antic** şi altele, fără să uite, desigur, să-l şi hamletizeze (tot fără măsură) pe tânărul Eminescu! De altfel, dragostea, ca să nu zic complexul regizorului pentru marele poet s-a transformat într-un discurs cinematografic plin de poncifuri. Evident, pigmentate cu tot felul de anecdote, vorbe de lume şi răspopeli (mai ales în secvenţele unde apare diaconul Creangă, parodiat la extrem).

Scanned with CamScanner

Iată de ce atunci când am fost angajat la TVR, prin concurs, la redacţia „Viaţa spirituală", primul meu gând a fost la Eminescu, pe care televiziunea, în special prin banale recitaluri ocazionale şi emisiuni festiviste, l-a sărăcit de componenta lui esenţială: **cineminul** dumnezeiesc. Până şi filmul **Cezara** îl coboară de la idee la materia pipăibilă, de la Edenul lui Euthanasius la un neutru „love story". Şi, cu ajutorul lui Dumnezeu, pe 15 ianuarie 1995, c,nd se împlineau 145 de ani de la naşterea poetului, am fost prezent pe post, pe canalul 1 al TVR, cu eseul cinematografic **Dumnezeirea la Eminescu**, film cu actori, cu care am deschis un ciclu de documentare artistice prin care mi-am propus să fac o relectură cinematografică a operelor, implicit a vieţii marilor noştri creatori din perspectivă religioasă, perspectivă care lipsise cu desăvârşire din vederile cineaştilor care s-au apropiat de astfel de subiecte. Ca şi din vederile criticilor literari, de altfel. Înţelegerea raportului dintre marii noştri creatori şi Dumnezeu a pus într-o nouă lumină, cea adevărată, îmi place să cred, arta lor, fie că a fost ,vorba de Brâncuşi, Enescu, Nicolae Grigorescu sau Magdalena Rădulescu, fie de Eminescu, Arghezi sau Blaga, fie de Creangă, Preda sau generaţia Nichita, proiect amplu pe care l-aş fi continuat şi azi dacă politruci aculturali nu mi-ar fi întrerupt brutal această cale de exprimare.

Viziunea religioasă asupra vieţii şi operei lui Mihai Eminescu o redau în cartea **Sfânta treime a poeziei româneşti**, prin publicarea scenariului care a stat la baza filmului meu, pe care l-am încărcat de cinemine, de elemente substanţiale care să-l facă inconfundabil, personajul principal fiind, evident, limba eminesciană. Dar şi peisajul, respectiv spaţiile religioase unde s-a născut, a copilărit şi a trăit Eminescu. **Dumnezeirea la Eminescu** s-a vrut şi o replică la **Luceafărul** lui Emil Loteanu, lipsit complet de cinemine sacre. La el, totul este neutru. A creat un Eminescu străin sau dezrădăcinat (repet, nu se spune niciodată în film că e român sau unde s-a născut). E un fel de Eminescu nomad, de parcă l-ar fi extras din **Şatra** sau **Lăutarii** lui! Nici un **cinemin** nu-i defineşte rădăcinile şi rostul. Încă o dată s-a produs un atentat la obârşia eminesciană, implicit la obârşia literaturii române. Indiscutabil, pentru a fi drepţi, în formularea oricărei judecăţi de valoare asupra acestui film, trebuie să ţinem seama de condiţiile vitrege, antiromâneşti, în care Emil Loteanu a făcut **Luceafărul**. Dar de ce „trebuie să ţinem seama"? Dacă tot trebuia să renunţe la obârşia eminesciană, de ce l-a mai făcut? De ce a acceptat să-l facă (în cazul că ar fi fost o „comandă")? Iar dacă îl iubea atât de mult pe Eminescu, în numele acestei iubiri ar fi trebuit să renunţe la film decât s-o trădeze! **Luceafărul** său, cum spuneam, e complet lipsit de cinemine pentru că Eminescu a fost rupt de rădăcinile sale. Filmul nu este numai o experienţă artistică sau filosofică, este şi o experienţă naţională şi mai ales una lingvistică. Un **cinemin** nu poate fi rusesc sau

Scanned with CamScanner

italian. Interesantă este în acest sens opinia lui Pier Paolo Pasolini, potrivită pentru un Dicţionar care face puntea dintre literatură şi cinema, opinie pe care o putem numi confesiunea renunţării.

Pier Paolo Pasolini, considerat de Alberto Moravia *„cel mai mare poet italian al celei de-a doua jumătăţi a acestui secol"* (e vorba de secolul XX, bineînţeles), s-a exprimat şi prin roman, dar mai ales prin film. În orice convorbire, întrebarea inevitabilă care i se punea era aceasta: *„Pentru ce eu am trecut de la literatură la cinema?"* Şi răspunsul: *„De fiecare dată răspundeam că am făcut-o pentru a schimba tehnica, pentru că aveam nevoie de o tehnică nouă pentru a spune lucruri noi sau, dimpotrivă, ziceam că e acelaşi lucru şi, în consecinţă, schimbam tehnica în funcţie de variantele obsesiei"*. Un răspuns pe care doar în parte îl considera sincer. *„Adevărul parţial se găsea în ceea ce eu făcusem până atunci"*. Apoi i s-a părut că nu trebuia să se agaţe de o tehnică literară, pentru că ea derivă de la o limbă scrisă, iar aceasta de la o limbă... Şi atunci, din raţiuni obscure, a hotărât să renunţe la naţionalitatea italiană. *„Ei bine, abandonând limba italiană şi, o dată cu ea, puţin câte puţin, literatura, am renunţat şi la naţionalitatea mea. Am spus un NU originilor mele mic-burgheze, am întors spatele la tot ce era italian, protestând, ingenuu, prin punerea în scenă a unei apostazii, care, în momente de umilinţă şi castrare, suscita în mine exaltaţiunea"*. Dar nici prin această canonire nu i s-a părut că a atins deplina sinceritate. Ea a venit o dată cu experienţa cineastului: *„Căci cinematograful nu este numai o experienţă lingvistică, ci, totodată, implicând căutarea lingvistică, o experienţă filosofică"*.

Deci experienţa filosofică vine din experienţa lingvistică, experienţă care, evident, ţine de natura obârşiilor. Chiar şi renunţând la naţionalitate sau fiind obligat la exil, un artist rămâne fidel genei sale, cum s-a întâmplat cu Ibsen sau Caragiale. Pe cât de italian a fost Pasolini în **Accatone** (1961) sau **Mamma Roma** (1962), pe atât de italian a rămas în viziunile sale universale din **Evanghelia după Matei** (1964), **Oedip Rege** (1967), **Teorema** (1968) sau **Medeea** (1970), culminând cu „trilogia vieţii" sale, produsă în Franţa: **Decameronul** (1971), **Povestirile din Canterbury** (1972) şi **O mie şi una de nopţi** (1974), pe care, paradoxal, avea s-o abjure în **Cele 120 de zile ale Sodomei** (1975), ca o confirmare supremă a teoriei noastre. Nici Eminescu nu poate fi universal dacă nu-i găsim obârşia fiinţei şi a numelui. Or, ea nu poate fi găsită în **Luceafărul** lui Emil Loteanu sau în elucubraţiile atâtor aşa-zişi istorici literari care i-au găsit poetului ascendenţe slave, albaneze, evreieşti, poloneze, ucrainiene, rutene, turceşti sau chiar suedeze. De aceea, m-am bucurat când Dumnezeu mi-a scos în cale – în satul Vad din Ţara Făgăraşului – urmele Eminovicilor şi am putut realiza documentarul **Obârşia lui Eminescu** (1996), prin care, o dată cu revelarea genezei numelui, i-am reîmpământenit poetului rădăcinile transilvane, respectiv naţionale. Şi acest scenariu, publicat în cartea mai sus citată,

Scanned with CamScanner

Sfânta treime a poeziei româneşti, în care, în afara scenariilor Tatălui (Eminescu), am inclus, tot sub formă de eseu, şi scenariile filmelor religioase dedicate Fiului (Arghezi) şi Sfântului Duh (Blaga), este un document care trebuie studiat (mai ales de acei „academicieni" care încă se mai îndoiesc de originea pur românească a lui Eminescu).

Filmul, mai ales cel documentar, are, prin natura sa, o mare forţă de scormonire şi revelare, fiind un mijloc unic, neegalat de celelalte mijloace de cercetare, de a descoperi urme sau aspecte surprinzătoare de natură lingvistică, istorică sau filosofică. Cinematograful poate ajuta enorm eminescologia şi înfrăţirea lor, a acestor două domenii fundamentale de studiu al literaturii, dar şi al artei şi istoriei, aşa cum sper să fi putut dovedi în serialul de televiziune **Dunărea sacră** (2000 – 2001), al cărui suport ideatic şi metaforic mi-a fost poemul-fluviu **Memento mori**, poate duce (şi e de dorit să ducă) la înfiinţarea unei **Şcoli de cineminologie**. Ea trebuie să pornească de la o nouă lectură a operei eminesciene, o lectură din perspectivă cinematografică sau, mai exact, cinemină. Personal am realizat acest lucru, efort binemeritat, cu satisfacţii incalculabile, din care a rezultat volumul **Magul călător,** al cărui capitol special, **Infraestetica spectacolului audiovizual,** îl semnalez aici. Vezi, de asemenea, prefaţa la volumul **Istoria gândirii estetice româneşti de film** (1997), dar şi capitolul **Actualitatea ca Archaeus**, din cartea **Actualitatea şi filmul** (1994). Şi, nu în ultimul rând, **Masca lui Eminescu** (1998). Studiile mele au revelat faptul că Eminescu a scris pentru cinematograf, că nu există poezie, proză sau piesă de teatru să nu vibreze cinematografic, să nu trăiască printr-un complex şi rafinat limbaj audiovizual, să nu conţină, în sâmburele ei de viaţă, o poveste creatoare de **cinemin**.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

CARAGIALIOGRAFUL

S-a inventatără nemurirea

La cafeneaua „Fialkowski" din Piaţa Teatrului nu se vorbea în acele zile decât de o drăcie, de o mare invenţie, minunea secolului, aşa ceva, prezentată pentru prima oară, în urmă cu câteva luni, cu un succes nebun, la Paris, fapt pentru care Mitică nu putea rămâne indiferent faţă de un asemenea eveniment, care, cică, se va repeta şi aici, la Bucureşti, luni, 27 mai 1896, unde altundeva, dacă nu vizavi, la redacţia ziarului „L'Indépendance Roumaine", un fel de oază pariziană, aşa după cum amicul său, Turturel, cu care se afla la o masă, deşi suplinitor în Târgul Mare, era un fel de Claymoor al urbei sale, adică avea şi el profesia de *cronicar high-life*. Şi ce grea profesie! De ce? Fiindcă trebuie să scrii despre dame, şi damele sunt dificile, capriţioase! Mai ales în provincie! Câte tentaţii, câte favoruri! Dar adevăratul cronicar de salon trebuie să-şi calce pe inimă, să fie, vorba lui nenea Iancu, *discret şi imparţial*. Putea Turturel să lipsească de la un asemenea eveniment? Nu putea. Aşa că a dat fuga la Bucureşti şi s-a întâlnit cu amicul său din copilărie, care-i făcuse rost şi lui de o invitaţie, să meargă împreună. Şi ce-i azi? Marea zi, anunţată cu surle şi trâmbiţe în Carnetul lui Claymoor. Când s-au făcut orele şi s-au precipitat şi minutele, cei doi amici strigă în acelaşi timp *„Ţal"*, dar plăteşte numai Turturel (un fleac, câteva păhărele de kirsch, un pachet de ţigări şi două caputine!), se ridică de la masă, ies din cafenea, trec piaţa, îşi scot pălăriile la vederea unei cunoştinţe comune care se află pe Terasa Oteteleşanu şi ajung la uşa clădirii faimosului ziar, care îi făcea pe cei doi amici – şi nu numai pe ei – să nu se simtă atât de orientali! Prezintă invitaţiile portarului şi urcă la etajul I al clădirii, unde în holul mare văd numai lume bună, iar în capăt, spre peretele din fund, un mustăcios care instalează un aparat ciudat, cu o roată pe el, ca o căciulă. Toţi privesc cam ironic spre această jucărie, care ar fi minunea secolului, şi studiază gesturile mustăciosului. Nici

n-au apucat să se aşeze, că se trag perdelele, se face întuneric, dar din aparat ţâşnesc nişte raze ca un torent de lumină supranaturală, care se opresc pe o pânză prinsă de perete, pe care nici n-o observaseră. Şi, deodată, din pânză apare un tren în viteză, cu locomotiva în cap, care vine şuierând spre ei! Doamnele din primul rând, madam Caliopi Georgesco, madam Mary Popesco, madam Esméralde Piscopesco... sar ca arse în sus, nu alta. Aoleu, ne calcă trinu'! Însuşi dl Caracudi, reporterul inventiv şi frenetic, ba, uneori, de-a dreptul impavid, care nu se sperie cu una, cu două, se retrage transpirat lângă unul din stâlpii care ţin tavanul şi se sprijină de el. Îşi revin însă când trenul dispare ca prin farmec şi locul lui este luat de un bebeluş pe care îl hrăneşte mama lui. Le vine chiar să râdă. Dar imediat pe pânză apar şuvoaie mari de apă spumegândă... Inundaţii, soro!... Au senzaţia că sunt luaţi de ape, umflaţi pe sus, duşi de-a berbeleacul ca buturuga asta care vine acum spre ei! Madam Caliopi simte chiar că e udă!... Iar Mary Popesco se stoarce de dl Lefterescu, ofiţerul, fără de care nu iese la nici un „*five o'clock*". Din fericire, apar pe pânză nişte căţeluşi care sar încoace şi încolo şi fac tumbe... Apoi mulţimi de oameni pe o stradă din Paris! O, Parisul! Ce minunăţie?! Ce aglomeraţiune! Ce eleganţă! Ce limuzine, maşer!

Pe astfel de exclamaţiuni, se aprinde lumina! Toată lumea aplaudă. La un pişcot şi un pahar de şampanie, se iscă discuţii aprinse în jurul noii invenţii, care ţin până în noapte târziu. Amicii noştri revin la „Fialkowski", îşi deapănă impresiile până ajung în zori şi la lăptărie! Se despart ca doi oameni norocoşi, care au putut vedea minunea secolului! Se uită la trecători şi chiar se cred mai bogaţi decât ei cu un secol! Unul se duce să-şi aştearnă impresiile pe hârtie ca să apară cât se poate de repede în gazeta din Târgul Mare, la rubrica „*high-life*", celălalt, adică Mitică, rămâne s-o ia pe rând cu toate cafeneluţele şi să le povestească amicilor săi impegaţi ce n-a mai văzut decât Parisul! Ba, nici Parisul. Poate Sfântul Petru, acolo, în rai. Pentru că, în rezumat, ideea lui Mitică sună cam aşa: – Monşer, s-a inventatără nemurirea! – Păi cum vine asta?, fac curioşii. – Stai să vezi! Omul, de par egzamplu, se duce, da' rămâne pe celuloid şi de pe celuloid, pe pânză! Ai ajuns pe pânză, eşti nemuritor, rămâi aşa pe veci, în carne şi oase. Adicătelea, tu eşti oale şi ulcele, da' rămâne imaginea ta, carevasăzică, umbra ta pe peretele eternităţii! – Ca la fotograf?!, îşi dă cu părerea un amic. – Ce, eşti copil! Nu ca la fotograf, monşer! La fotograf stai ca Lemn-Tănase şi te scoate fix. Aici, la caragialiograf, eşti viu, monşer, te mişti, dai din mâini, din picioare, dai din buze, eşti întreg, toate firele din cap îţi flutură în bătaia vântului... Urmaşii şi urmaşii urmaşilor or să te vază aşa cum eşti acuma, viu şi nevătămat, cu zâmbetul ăsta cinic pe sub mustaţă! S-a inventatără nemurirea, monşer, pricepi?!

Scanned with CamScanner

Miracolul mişcării

Într-adevăr, Mitică avea dreptate. Aşa au receptat fenomenul şi cei dintâi cronicari care au scris despre el. Două idei dominau primele impresii: miracolul iluziei mişcării şi eternizarea vieţii. Însuşi Georges Méliès, care participase la demonstraţia publică de la La Grand Café, a mărturisit că: *„La sfârşitul reprezentaţiei a fost un adevărat delir, fiecare întrebându-se cum s-a putut obţine un asemenea rezultat"*. Iar ziarul „La Poste", în numărul din 30 decembrie 1895, scria entuziast: *„Este însăşi viaţa, este mişcarea surprinsă pe viu"*. Şi după ce descrie filmuleţele văzute, concluzia: *„Fotografia a încetat să fixeze imobilitatea. Ea perpetuează imaginea mişcării. Frumuseţea invenţiei constă în noutatea şi ingeniozitatea aparatului. Când aceste aparate vor fi puse la dispoziţia publicului, când toţi vor putea fotografia fiinţele care le sunt dragi, nu numai sub forma lor imobilă, ci şi în mişcare, în acţiune, cu gesturile lor obişnuite, cu vorba prinsă în vârful buzelor, moartea va înceta să mai fie absolută"*. Observaţie pe care o face la noi şi unul din primii „teoreticieni" de film, Marin Demetrescu, în cartea sa **De la Fotografie la Cinematograf**: *„Se reuşise să se reţină cuvântul spre a fi apoi reprodus, astăzi se reţine viaţa, şi apoi este reprodusă. Vom putea astfel, de pildă, să-i revedem pe cei dragi mult timp după ce vor fi dispărut"*. Un singur lucru n-a reţinut Mitică: cum se numeşte noua invenţie. Şi în loc de cinematograf, el i-a zis caragialiograf. Firesc, dacă ne gândim că nenea Iancu e părintele său spiritual, care i-a adus nemurirea. Şi Mitică a inventat atunci caragialiograful.

Caragiale, e cert, a frecventat redacţia ziarului „L'Indépendance Roumaine". Îl cunoştea pe Claymoor, pe care îl pomeneşte în schiţele sale. Evident, proza sa a suferit influenţele noii invenţii. Ba a şi anticipat-o, căci, înainte de a apărea, el scria cinematografic. Caragiale a procedat ca un aparat de luat vederi: el reproducea viaţa. Pentru a o face nemuritoare. Mitică, pe bună dreptate, i-a dat fenomenului, în chip profetic, un nume: **caragialiograf**, fără să ştie că o face în spiritul strămoşilor fireşti ai noii invenţii: **thaumatropul, zootropul, straboscopul, phenakistiscopul, dagherotipul, chronophotograful, kinetoscopul, praxinoscopul**... Toate aceste invenţii s-au bazat pe mica maşină fotografică – în stare să păstreze câteva secunde orice imagine (persistenţa imaginii) –, care este ochiul omenesc, dar, în plus, au făcut ca imaginea să persiste. Scrisul nu-i decât o prelungire a văzului. Indiscutabil, scrisul e un fenomen mai complex: el înregistrează şi vorba şi sunetele şi melodia şi simţirea. Pe care omul reuşise să le reproducă. Ca şi imaginea imobilă, fotografică. Dar ceea ce nu reuşise încă era mişcarea. O armată de cercetători, unul mai ilustru sau mai obscur decât altul, şi-au bătut capul să descopere un aparat care să concureze ochiul omenesc, să poată reproduce adică mişcarea (viaţa) şi s-o facă să persiste. Când Caragiale decretează: *„Simt enorm şi văz monstruos"*, el

Scanned with CamScanner

dădea deja şi definiţia cinematografului, mai exact, a caragialiografului! Asta se întâmpla la 1 februarie 1890, când îi apare în „Convorbiri literare" schiţa **Grand Hôtel Victoria Română**. E inutil să ne mai întrebăm dacă nenea Iancu a avut sau nu vocaţie cinematografică! Şi e suficient să ne gândim că aproape toată opera sa a fost ecranizată şi, o dată cu apariţia televiziunii, televizată. Tentaţia de a-l juca, filma, monta, televiza pe Caragiale este un adevărat fenomen, care poate fi numit, pe bună dreptate, **caragialiograf**. Filmul mut, de pildă, nu a făcut decât să pună în practică definiţia lui Caragiale. Cu câtă patimă îşi umflau pieptul actorii „artei tăcute", cum i-a zis Sadoveanu, cum mai gesticulau şi ce iute dădeau din buze! Şi ce văz monstruos aveau primii regizori ai noii arte, întrecându-se în invenţii, de la trucajele unui Méliès la „podurile rulante" (Carrello) ale lui Pastrone sau la genialul montaj paralel al lui Griffith din **Intoleranţă**, care a deschis „gustul" superproducţiilor hollywoodiene.

Scenarii comprimate

E mai mult decât limpede că marele nostru caragialiografist a gândit şi şi-a scris opera ca un veritabil cineast. O spune însuşi Jean Georgescu, regizorul-pionier, într-un interviu din 1942, pe când lucra la ecranizarea piesei **O noapte furtunoasă** (premiera 23 martie 1943), film considerat un punct de vârf în istoria cinematografului românesc: „*Am recitit* **O noapte furtunoasă** *cu gând de cinema şi am constatat că această comedie constituie un scenariu perfect, dacă aş putea spune: un scenariu comprimat. Cuprinde mult epic, care depăşeşte cadrul strâmt al scenei, dar evoluează admirabil în metrajul cinematografic. Desigur că posibilităţile teatrului, căruia Caragiale i-a închinat geniul său, n-au fost totuşi pe măsura acestui geniu*".

Evident, pe măsura geniului său sunt posibilităţile filmului. Şi Caragiale a fost conştient de acest adevăr. Îl trădează o însemnare făcută în **Din carnetul unui vechi sufleor**, la care însă, din motive pe care le vom arăta, a renunţat. Parcă intuise marea dispută care se va naşte între teatru şi film, când avântul pe care l-a luat noua artă a făcut să se vorbească de moartea teatrului! Dovadă că el părăseşte scena. În 1890 opera sa teatrală era încheiată şi următorii 22 de ani pe care i-a mai trăit, i-a dedicat caragialiografului, adică prozei cinematografice de diferite dimensiuni, de la pilule (miticisme) şi scurtmetraje (momente) la medii metraje (schiţe) şi lungmetraje (nuvele). A mai avut un proiect teatral: **Titircă, Sotirescu et co.**, o sinteză a comediilor sale, o aducere peste ani la mari situaţii politice a eroilor din **O noapte furtunoasă** şi **O scrisoare pierdută**, proiect care l-a muncit în anii berlinezi, dar nervul dramatic i s-a refuzat! În rest, s-a desfăşurat în zona fără limite a caragialiografu-

Scanned with CamScanner

lui, dovedind că natura l-a înzestrat cu posibilităţi infinite. În primul rând, de vizualizare epică. De altfel, Caragiale-omul a avut o existenţă cât se poate de filmică. Mai exact, viaţa sa a fost una de imagine. În epocă, era numit **un om-spectacol**. El făcea, din locul unde se afla şi vorbea, scenă. La „Bene Bibenti" sau „Gambrinus", muşteriii veneau să bea nu atât bere sau rachiu, cât din vorbele de spirit şi mimica lui nenea Iancu. Toţi îl priveau şi ascultau ca la teatru. Opera lui orală, a spus-o primul Ion Suchianu, a fost mai vie şi mai importantă decât cea scrisă. Şi lui i se potriveşte ceea ce a zis Oscar Wilde despre sine: *„Am pus tot geniul meu în viaţă, în opera mea mi-am pus numai talentul"*. Dar şi fapta scrisă a urmat-o pe cea orală. Nu numai teatrul său e un limbaj audiovizual, dar şi (mai ales) proza sa scurtă. Toate schiţele şi nuvelele, toate poveştile şi povestirile sale sunt cinematografice, sunt, cum ar zice Jean Georgescu, **scenarii comprimate**.

Previziunea fuziunii sunetului cu imaginea

Totul la el e parcă scris în vederea unor viitoare filme. Nu doar mute, ci sonore şi vorbitoare. Şi, pe deasupra, şi foarte vii, foarte colorate. Or, însemnarea la care ne-am referit mai sus privea fuziunea dintre aparatul lui Edison şi fonograf, conţinea adică previziunea cinematografului vorbitor: Caragiale visa la o artă a viitorului care i-ar putea reda lui Matei Millo şi gesturile şi vorbele! Ca orice geniu, el a avut această previziune pornind de la un fapt foarte concret: de la o cantonetă! E vorba de cantoneta **Paraponisitul pus în slujbă**, scrisă de Millo într-o noapte şi jucată a doua zi cu un aplomb nebun sau, cum zice Caragiale: *„Millo avea o vervă demonică. Teatrul era plin de lumea a mai bună din Bucureşti: se zguduia sala de râsete şi de aplauze. Un adevărat triumf"*. Şi iată ce-i scrie el mai departe amicului său imaginar (bucata e concepută sub forma unor scrisori): *„– Ce păcat că trec aşa seri ca toate serile, ba încă mai iute... Fonograful prinde şi fixează graiul; spun că electrofotografia prinde şi copiază, în şirul lor neîntrerupt, toate mişcările ale (sic) unui animal; astfel, reproduce într-o serie de icoane fidele toate mişcările unui cal în fuga mare. Un şir de electrofotografii şi un fonograf ne-ar reproduce odinioară pe* **Paraponisitul pus în slujbă**, *poate mai puţin verva de care-ţi spusei, căldura vie a lui Millo... Foarte-i mulţumim lui d. Edison... nu-i aşa?"*

Din carnetul unui vechi sufleor a început să apară în „Convorbiri literare" în luna ianuarie a anului 1881, sub titlul **Amintiri din teatru** în acelaşi număr cu **Amintirile din copilărie** ale lui Creangă, fapt mai mult decât semnificativ, ba chiar providenţial pentru literatura română, cum remarca Paul Zarifopol. Când însă **Amintirile din teatru** au fost publicate în volum, în **Note şi schiţe** (1892), sub noul titlu, Caragiale a

Scanned with CamScanner

renunţat la multe însemnări, inclusiv la cea de mai sus. Ea a fost reprodusă mult mai târziu, în 1962, evident, din „Convorbiri", în secţiunea de **Note şi variante** a ediţiei Al. Rosetti a Operei lui Caragiale, vol. III. De ce o fi renunţat la ea? Previziunea lui Caragiale a fost făcută, deci, cu 15 ani înainte de naşterea cinematografului. Ceea ce dovedeşte că nenea Iancu era la curent cu tot ce mişca în materie de pre-cinematograf. Sigur, el face aici, în însemnarea sa, referire la experienţa englezului Muybridge, la vestita fotografiere a unui cal în galop, realizată la San Francisco. Experienţă pe care e posibil s-o fi trăit, alături de Eminescu şi de alţi invitaţi, acasă la Maiorescu, fiindcă iată ce-şi notează acesta la 5 martie 1881 în **Jurnal**: „*...la noi, experiment cu fonograful de către Pinkowitz*". Cu atât mai mult renunţarea la previzionara însemnare capătă un aer de mister, de stranietate! Ne aşteptam ca nenea Iancu s-o ţină tot aşa, să lase noi urme privind evoluţia naşterii noii invenţii, a cinematografului propriu-zis, şi chiar să-l socotim, de ce nu?, pionierul filmului românesc! Ne-am fi aşteptat să fie un Paul Menu al scriitorilor români! Şi gândul ne merge şi mai departe, la exilul său, unde îl vedem realizând filme la studiourile U. F. A. din Berlin! Şi nu ne îndoim că, în desele lui reveniri în ţară, l-ar fi cunoscut pe Leon Popescu, primul proprietar de casă de filme de la noi, şi ar fi procedat poate ca Liviu Rebreanu: s-ar fi angajat la studioul lui şi ar fi făcut filme româneşti sau, poate, primele coproducţii româno-germane, luându-i-o cu mult înainte lui Martin Berger. Şi ce interesantă ar fi fost, credem, colaborarea cu mai tinerii săi confraţi, Rebreanu şi Gârleanu!? Rebreanu avea să realizeze „*o comedie plină de haz*", cum a anunţat-o însuşi Leon Popescu, intitulată **Ghinionul**, scrisă în stilul lui Caragiale, ca şi scenariul **Vis năprasnic** şi mai ales faimoasa schiţă **Cinema**, iar Gârleanu să-şi lege pentru totdeauna numele de filmul **Cetatea Neamţului** (1913). Leon Popescu făcea dese apeluri în presă pentru a atrage scriitorii de partea cinematografului. Aşa s-au apropiat Liviu Rebreanu, Emil Gârleanu, Corneliu Moldovanu, Victor Eftimiu şi chiar Macedonski, care a scris scenariul **Cum se fac banii**, în 1916, publicat de Tudor Vianu în ediţia de Opere a poetului, considerându-l primul scenarist român. Dar Rebreanu scrisese deja primele sale scenarii în 1912, iar Haralamb Lecca, tot la „Filmul de Artă Leon Popescu", avea să realizeze în 1913 **Răzbunarea**, considerat primul plagiat după **Năpasta**, film foarte criticat în epocă („*abia a murit Caragiale şi a şi fost prădat*" – scria un cronicar). Ce să mai vorbim de însuşi Caragiale, care îşi risipise cu generozitate scenariile comprimate în ziarele vremii! Opera sa, scrisă în ultimii 15 ani, e contemporană cu naşterea cinematografului şi cu trecerea filmului de la faza de înregistrare a realităţii la artă. Mai mult, în 1907, prin apariţia cărţii lui Bergson **L'évolution créatrice**, cinematograful capătă şi un prestigiu filosofic. Bergson compară mecanismul gândirii cu natura cinematografului într-un capitol special: **Le Mécanisme cinématographique de la pensée.**

Scanned with CamScanner

În aceste condiţii, rămâne un mister cum de Caragiale, un spirit atât de întreprinzător şi deschis la nou, după cum îl trădează, repet, şi însemnarea în care prevede (deşi era o idee curentă, care plutea în aer!) cinematograful vorbitor, nu a fost atins de „boala secolului"! Cum de nu a deschis el un cinematograf într-una din berăriile sale (doar noua invenţie a primit botezul într-o cafenea!)? Ce l-a împiedicat s-o facă? Ce l-a supărat atât de tare încât a renunţat şi la însemnarea sa atât de preţioasă (salvată ca prin minune şi trecută de editorul operei sale la „variante")?! Să fi considerat că arta sa e mai importantă? Avea alte priorităţi? Să-l fi lăsat rece noua invenţie? Presa timpului era plină de ştiri cinematografice date în stilul bombastic al lui Claymoor. Să-l fi apucat pe nenea Iancu, după ce o fi văzut şi el, precum Mitică, vreo *„reprezentaţie high-life"*, nostalgia clasicistă şi să fi refuzat noul limbaj, pe care el îl folosea, de fapt, cu dezinvoltură?! Să fi fost oare, în taină, invidios pe noua maşinărie de înregistrat viaţa?! Sau, mai degrabă, având în vedere că era un perfecţionist, crescut la şcoala valorilor clasice, să-i fi apărut şi lui cinematograful, ca atâtor alţi mari scriitori, precum Gorki, bunăoară, o artă de bâlci, de iarmaroc?!

Dar Miticii lui ce erau? Nu personaje de Moşi şi şansonete, de *„mâncăruri calde şi reci"*? Şi nenea Iancu o fi fost în parcul Basilescu, atras de reclame de genul: *„Parcul Basilescu, strada Doamnei 10, ziua, seara şi chiar în timpul reprezentaţiilor, preţ unic 30 bani halba, 20 bani ţapul. Joi 5 iunie deschiderea stagiunii teatrale. Comedii şi şansonete. Cinematograf. Mâncăruri calde şi reci. Patricieni şi mititei. Intrarea liberă"*. Să fi considerat şi el cinematograful o bagatelă printre altele, bun doar pentru vulg, să-i satisfacă curiozităţile copilăreşti, în timp ce se înfruptă cu patricieni şi mititei?! E drept că şi G. Călinescu avea să compare cinematograful cu arta culinară! Iar istoria i-a dat dreptate, sălile de cinema, mai ales în America, fiind pline de spectatori care privesc la ecran în timp ce mănâncă popcorn sau hot dog! Dar dacă ar fi fost vorba despre o asemenea desconsiderare a cinematografului sau de un dispreţ ca acela al lui Proust, de o ironie tăioasă ca aceea a lui Chesterton ori de o condamnare de genul celei aplicate de Duhamel, cum se explică atunci misterul că opera lui Caragiale e marcată în profunzime de limbajul noii arte?! Şi cum se explică atunci şi celălalt mister, anume absenţa unei urme publice, cât de mici, legate de acest fenomen (însemnarea ştearsă – gestul este semnificativ prin el însuşi! – constituie excepţia care confirmă regula), fenomen care nu a lăsat pe nimeni indiferent? Şi chiar dacă a lăsat la Bucureşti, nu a lăsat la Berlin. În anii autoexilului său, cinematograful german îşi începea marşul triumfal (şi este ştiut cât de mult îi plăceau lui Caragiale marşurile; a spus nu o dată

Scanned with CamScanner

că, dacă ar fi fost compozitor, ar fi compus numai marşuri!) spre puternica industrie cinematografică a noului Reich. Marele cartel U.F.A., unde erau grupaţi marii producători, avea să atragă forţe artistice din toată lumea, iar fabricile de peliculă şi aparate optice nu aveau rival (încă din 1908, când se instalează uzinele „Agfa"!). Berlinul se va mândri cu cele mai echipate studiouri de film din lume, unde va lucra elita cinemondului. Şi tot Berlinul va fi locul proliferării filmelor pornografice. Deja la 20 mai 1908 se instituie prin decret de stat cenzura cinematografică. E prima cenzură din acest domeniu! Să nu uităm însă că la Berlin, la 1 noiembrie 1895, înainte, deci, de Lumière, s-au prezentat în proiecţie publică opt filme realizate de Max Skladanovski cu al său Bioskop. Filmele, care conţineau numere de varieteu, erau însoţite de muzică. A fost prima reprezentaţie publică de cinematograf în care s-a perceput taxă de intrare. Abia la 30 aprilie 1896 au loc proiecţiile cu cinematograful Lumière. E greu să ne imaginăm că nenea Iancu, ziaristul absolut, la curent cu orice zboară, chiar şi cu realităţile (curiozităţile) din Lumea Nouă, ar fi neglijat ştirea că la primele proiecţii cinematografice de la Viena a asistat şi împăratul Franz Joseph. Sau ştirea că inventatorul german Skladanovski a cucerit cu invenţia sa publicul din Norvegia, Olanda, Danemarca sau Suedia, ţară unde turnează, la 6 august 1896, primul film după un scenariu propriu-zis: **Komische Begegnung** (Întâlnire comică). Sau că în noiembrie 1896, Oscar Messter deschide primul studio de filme la Berlin, după ce tot el a inaugurat prima sală de cinematograf stabilă pe Unter den Linden. Deja în 1897 Messter publică un catalog cu 84 de titluri de filme, iar în cinematograful său de la Berlin prezintă pentru prima oară filme sincronizate cu înregistrări sonore pe disc! De aici i s-o fi tras şi lui Caragiale previziunea, pe care a ţinut repede s-o consemneze în Carnet, ca un nou Claymoor, dar considerând-o a altuia, luată cu împrumut, a şters-o! Noua invenţie cucerea lumea cu iuţeala fulgerului. Toate marile oraşe ale lumii aveau să devină şi puncte de atracţie cinematografică. Numai nenea Iancu nu simte nici o atracţie. În anii berlinezi îl vedem plimbându-se pe Unter den Linden, fără să-i pese de cei care se îmbulzesc la cinematograf! Dimpotrivă, cum vede o sală de proiecţie, se îndepărtează cât mai grabnic de acel loc. El e un om liber, fără griji; stăpân acum pe moştenirea Momuloaiei; venise aici să trăiască în linişte, să-şi refacă moralul, căci plecase jignit dintr-o ţară ingrată şi n-avea nici un chef de cinematograf. Deşi ceea ce scria el era pentru cinematograf! Fără să ne lase însă nici o însemnare voită în acest sens. Cu privire la cinematograf, la cinematograful propriu-zis, nu la pre-cinematograf, urmă la care a şi renunţat, ca o reacţie încă nedesluşită! În nici o scrisoare din cele multe pe care i le expedia lui Vlahuţă, Delavrancea sau lui Paul Zarifopol nu există o urmă cu privire la noua invenţiune, care cucerise lumea.

Scanned with CamScanner

Frica de incendii

Şi, totuşi, o explicaţie există. A oferit-o posterităţii văduva Alexandrina I.L. Caragiale, care a mărturisit într-un interviu că soţul ei interzisese familiei să meargă la cinematograf. De ce? Din cauza... incendiilor! Dovadă că nici măcar Lucky, ce să mai vorbim de Craiul Mateiu, nu ne-a lăsat o urmă referitoare la acest fenomen. Doar în **Sub pecetea tainei** găsim o referire, însă tot la Claymoor! Cum am arătat în cartea pe care i-am închinat-o, Caragiale a fost un **fobiman**, un superstiţios şi un panicos. Avea fobia microbilor şi se îmbrăca gros, de teama curentului, să nu răcească! Şi nu s-a temut el de cometa Halley, în care a văzut un cataclism cosmic?! S-a urcat în tren şi a plecat cât mai departe (s-a ascuns la Vlahuţă!) de locul unde se presupunea că va cădea! Nu-i de mirare că a fost, deci, şi **pirofob**. Iar când a aflat şi de incendiul de la „Bazar de la Charité" (Paris), din 14 mai 1897, soldat cu 114 morţi (tragedia a fost cauzată de explozia lămpii oxieterice a aparatului de proiecţie), nici că a mai vrut să audă de cinematograf! A căpătat o boală, s-o numim, **kinefobie**. Nimic nu-l mişca spre cinematograf. În anii 1906-1910, de pildă, era foarte popular, cucerise piaţa europeană, un personaj distrat şi năuc, care spărgea tot ce-i ieşea în cale, pe nume Boireau, care devenise Cretinetti în Italia şi Dobitocescu în România. Din el se vor trage Stan şi Bran, iar mai târziu Tati. Nu se poate să nu-i fi fost pe plac lui nenea Iancu un asemenea personaj, de parcă ar fi fost creat de el. Ce-i Titircă, nu un fel de Dobitocescu?! Dar Lache, din **La Paşti**, sau toţi Miticii care poartă o mască sau alta?! Şi totuşi... de teama incendiilor de la vreo lampă oxieterică, Caragiale prefera concertele simfonice! În plin iureş „mut", el, care era atât de „vorbitor" (l-o fi deranjat oare faptul că filmul încă nu vorbea?!), se retrăgea în armura muzicii, unde se simţea protejat!

Ciudat, tocmai mondenul nenea Iancu, care era un excelent fotograf! S-au păstrat poze de bună calitate făcute de Caragiale familiei Zarifopol şi celor care îl vizitau la Berlin! Şi el se lăsa cu plăcere fotografiat, compunându-şi „poze" memorabile. Nu s-ar fi lăsat oare şi filmat? S-a lăsat el bătrânul Tolstoi, în ultimii doi ani ai vieţii (1908-1910), care ducea un trai monastic, şi nu s-ar fi lăsat nenea Iancu?! Dar poate că nu i s-a ivit ocazia, căci n-o fi fost kinefobia lui o boală ancestrală! Însă mai ştii? Poate că vedea şi el în cinematograf, ca Proust, o formă de alienare completă! Sau poate că în creierul său filau lămpi oxieterice, ceea ce ar face explicaţia lui Bergson şi mai plauzibilă. Reacţia era, clar, negativă. Decât să intre în cinematograful de vizavi şi să „călătorească", o dată cu eroii de pe pânză, peste mări şi ţări, prefera să ia trenul până la Lipsca, la chemarea prietenului său Zarifopol, şi să participe la un nou concert simfonic. Sau să se dea *„la un pilsneraş cu eteterale"* la Sachsenhof (Leipzig). Melomanul din el însă învingea întotdeauna. Faţă de agitaţia pe care o presupunea pasiunea pentru cine-

Scanned with CamScanner

matograf, Caragiale alegea liniştea şi veşnica dorinţă de a-l asculta încă o dată şi încă o dată pe „Moşu", cum îi zicea el lui Beethoven. Nenea Iancu era un „demodat". Şi un insensibil până şi la noile staruri care băntuiau sufletele cinefililor, cum ar fi „*Die blonde Henny*" (actriţa Henny Porten), în jurul căreia se făcea o mare publicitate. Dar probabil că gusturile sale dâmboviţene, miticiste, nu rimau cu „*această Walkirie greoaie şi brutală*", cum scria Sadoul, dar care pentru publicul berlinez era încarnarea unui ideal, aşa cum era pentru cel newyorkez Mary Pickford sau pentru cel danez Asta Nielsen, despre care Apollinaire a scris: „*Ea e totul! Şi viziunea celui care se îmbată, şi visul celui însingurat!*", actriţă care avea să-şi împlinească destinul tot în Germania, unde a început să facă filme din 1911 şi a cărei carieră fulminantă e comparabilă cu cea a Gretei Garbo şi a Marlenei Dietrich. Staruri pe care un G. Călinescu, bunăoară, le va „devora". Dar Caragiale n-a fost un *călimarogam*, cum l-a numit D.I. Suchianu pe Divinul Critic, căruia îi plăcea la nebunie cinematograful „*mai ales când rulează filme cu femei frumoase*". Şi el a fost un... caragialiograf ist. Căci dacă nenea Iancu n-a iubit cinematograful, l-a iubit acesta pe el! Tentaţia cineaştilor de a-i ecraniza opera a fost un pariu permanent. Piesele lui Caragiale se jucau pretutindeni şi exista pericolul de a cădea în extrema teatrului filmat, direcţie lansată de Georges Méliés, foarte controversată în epocă.

De aceea, după eşecul lui Lecca, primul care l-a „atacat" pe Caragiale a fost un documentarist, Jean Mihail, care ucenicise trei ani la studioul Vita-Film din Viena şi venise entuziast în ţară să facă filme româneşti. El a ales nu o piesă, ci s-a oprit asupra nuvelei **Păcat**, din motive pe care le înşiră pe larg în cartea sa **Filmul românesc de altădată**. În primul rând, l-a atras valoarea lucrării şi apoi faptul că avea destule „*scene tari*" care să atragă publicul. Roman concentrat, dostoievskian, contorsionata poveste a preotului Niţă, care sfârşeşte prin a-şi omorî copiii care trăiau în păcat, pentru a-i mântui pe ei şi pe sine, a devenit în 1924, după un travaliu titanic, aproape o aventură, şi o operă cinematografică. Din nefericire, în ciuda succesului său, mai ales după ce a fost interzis la Iaşi chiar de către Mitropolit (**Caragiale decapitat la Iaşi**, era titlul unei cronici), filmul s-a pierdut sau l-a mistuit şi pe el flăcările devastatoarelor şi deselor incendii care cuprindeau depozitele studiourilor de film. Şi nu numai la noi. Acest fenomen catastrofic s-a petrecut peste tot în lume, nefiind depozit sau cinematecă să nu fie lovite de un asemenea nenoroc, culminând cu incendiul din 1982, care a cuprins cea mai mare cinematecă din lume, cea din Ciudad de Mexico, când au ars peste 6 000 de filme! Din **Păcat** nu ni s-au păstrat decât câteva cadre. Aşa au ars şi **Năbădăile Cleopatrei** şi **Milionar pentru o zi** şi negativul de la **O noapte furtunoasă**, aşa a ars ori s-a pierdut majoritatea filmelor mute. Pelicula era uşor inflamabilă şi nenea Iancu avea dreptate să se ferească de cinematograf ca de dracu', precum Kir Ianulea de Acriviţa! Din fericire, s-a salvat o copie a filmului **Leiba Zibal**

Scanned with CamScanner

(1931), în regia lui Al. Ştefănescu şi Ion Brună, tras după **O făclie de Paşte**, film împotriva căruia însă a protestat un împuternicit al familiei Caragiale pentru că i-au fost denaturate sensurile şi chiar intriga nuvelei.

Decapitarea lui Caragiale în film sau pe scenă a continuat, ba chiar a fost o constantă a „viziunilor" regizorale, cum s-a întâmplat chiar în „Anul Caragiale", când TVR ne-a oferit o mostră zilnică de ceea ce înseamnă fărâmiţarea până la derizoriu şi anulare a unui clasic. Desigur, punctul pe i a fost pus de Lucian Pintilie, care, în **De ce trag clopotele, Mitică?**, a decretat moartea lui Mitică, precum odinioară Nietzsche decretase moartea lui Dumnezeu, dat fiind că pentru noi Mitică este veşnic, ca şi Dumnezeu. Filmul său se termină cu moartea acestui zeu dâmboviţean pe care personajele carnavaleşti îl duc la groapă şi cu replica finală, concluzivă, a uneia din ele: *„Lasă-i să moară proşti!"*. E ceva profund antiromânesc în acest film (tricolorul, de pildă, este batjocorit în simbolica secvenţă a luptei de cocoşi) şi, în general, cam acesta-i tonul filmelor lui Lucian Pintilie. Dar Mitiţă nu poate fi îngropat de nimeni. Mitică e viu, e veşnic printre noi. Dacă moare Mitică, suntem pierduţi. Din fericire, Mitică, conform unei legi nescrise care defineşte spiritul veşnic viu al lui Caragiale, ar trebui să fie/este nemuritor. Moartea lui nu poate fi luată în serios. O confirmare în acest sens şi o reparaţie a erorii sau gafei lui Pintilie a venit, fapt semnificativ, din partea Teatrului „Ginta Latină" din Chişinău, care termină spectacolul **Mofturi parfumate**, o adaptare originală după mofturile şi schiţele lui Caragiale datorată lui Petru Hadârcă, care semnează şi regia, cu o scenă antologică: Mitică, adus pe năsălie, este bocit ca un mort de-adevăratelea, apoi cu el rămâne doar Cetăţeanul Turmentat, care, după ce îşi scoate haina şi o întinde pe jos şi după ce îl ia pe Mitică de pe năsălie şi îl aşază pe ea, aprinde o ţigară şi i-o pune mortului între degete în loc de lumânare. În clarobscurul scenei, capătul aprins al ţigării fumegă ca un coş de casă care confirmă că acolo cineva trăieşte. Şi când Cetăţeanul apucă de un colţ al hainei şi îl trage pe Mitică afară din scenă, deodată mortul învie, îşi pune picior peste picior şi începe să fumeze cu plăcere, de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic, de parcă moartea lui a fost doar o glumă proastă făcută de nişte nechibzuiţi fără imaginaţie. Literatura lui Caragiale, inepuizabila lui literatură, ca un sac de *„momente/monumente"* fără fund, mereu actuale şi arzătoare pentru fiecare nouă filă a istoriei, i-a ispitit pe mai toţi cineaştii, în special pe Jean Georgescu, care, pe lângă capodopera sa **O noapte furtunoasă**, a mai realizat **Arendaşul român**, **Lanţul slăbiciunilor**, **Vizita** (toate în 1952), aprobate pe criteriul stalinist că în aceste texte sunt *„înfierate apucăturile retrograde ale burghezo-moşierimii"*, şi **Mofturi 1900** (1964), în care, cu un prolog din **O conferinţă**, sunt montate în contrapunct scurtmetrajele **Diplomaţie**, **Amicii**, **O lacună**, **Bubico**, **C. F. R.** şi **Situaţiune** (punctul de legătură între scheciuri fiind berăria „Gambrinus", locul de întâlnire a tuturor eroilor filmului, toţi acei Mitică, Lache, Mache, o întreagă faună de mici funcţionari, meseriaşi şi mici negustori)! Pe drept cuvânt, Jean Georgescu poate fi numit, în acest domeniu al caragialiografului (al ecranizărilor caragialiene), un clasic.

Scanned with CamScanner

Franzela exilului

Pe urmele lui sau luându-i de-a dreptul proiectele a mers şi cuplul de cineaşti Gheorghe Naghi şi Aurel Miheles, care au realizat după Caragiale **Două lozuri** (1957), **D'ale carnavalului** (1959), **Telegrame** (1960). Care sunt nişte erzaţuri în maniera „teatrului filmat", al fonofilmului, pe linia lui Méliès, pe care n-a putut s-o evite nici un cineast de talia lui Victor Iliu când a ecranizat **O scrisoare pierdută** (1954), mai exact, spectacolul lui Sică Alexandrescu, şi el un clasic în montările caragialiene (deşi, pentru „abaterile" sale, a fost foarte criticat de un Cioculescu, de pildă), care însă şi-a impus punctul de vedere asupra ecranizării. Toţi regizorii se raportează într-un fel sau altul la opera lui Caragiale. Ea e marea tentaţie, marele examen. Mai ales pentru *„oamenii cilibii"*, cum ar fi David Esrig, care, în anii '70 a fost obsedat de ideea unui film după Caragiale, cu Puiu Călinescu în rolul principal, dându-i şi un titlu inspirat, **De ce?**, dar n-a depăşit, din păcate, faza de probe (275 metri, alb-negru), lăsându-ne doar nostalgia de a ne imagina cum s-ar fi dezvoltat relaţiile din cadrele respective, în care unele personaje caragialiene sunt sugerate de actori precum Vasilica Tastaman, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Mircea Albulescu; sau cum ar fi Radu Gabrea, care a realizat în exil un Leiba Zibal german: **Nu te teme, Iacob** (1981), deşi mai interesant ar fi fost să avem un Caragiale în exil văzut de un cineast în exil (ambii au ales Germania)! Avea să răspundă unei astfel de idei operatorul Alexandru Solomon, care în Anul Caragiale – 2002 a reuşit să meargă pe urmele lui nenea Iancu la Berlin, experienţă din care a rezultat documentarul **Franzela exilului**. Din păcate, sacul cu care s-a întors a fost cam gol. Întrebarea din start: *„Dumneata de ce ai plecat, nene Iancule?"*, rămâne pe drum fără răspuns. E pueril să crezi că autoexilul lui nenea Iancu a fost cauzat de dublul refuz al Academiei Române de a-l premia! De ce a ales Caragiale calea exilului şi mai ales într-o ţară a cărei limbă nu o cunoştea, am arătat pe larg în cartea mea **Măştile lui Caragiale**. Tânărul operator nu ştie sau uită „amănuntele" care i-au forţat hotărârea şi e firesc să tragă concluzia că *„detaliile vieţii lui la Berlin sunt incerte, obiectele care îi aparţineau s-au pierdut, adresele locuinţelor unde a trăit nu sunt sigure"*, deşi în Arhiva Landului Berlin Caragiale apare trecut la mai multe adrese între anii 1905 – 1912, deşi ştim că oraşul a fost ras de pe faţa pământului în cel de-al doilea război mondial.

E o minune că totuşi Gara de est a rămas ca pe vremea lui nenea Iancu, că mai există apartamentul de pe Nachodstrasse nr. 18 în care a trăit odinioară marele scriitor şi o placă memorială pe o clădire (vizavi de cea pe care el arborase/desenase tricolorul românesc, aşa cum se întâmplă şi azi în America, bunăoară; unde vezi un drapel tricolor, e semn că acolo locuieşte un român verde), placă pe care stă scris: *„Aici a locuit între decembrie 1906 şi octombrie 1908 I. L. Caragiale, unul din cei mai mari scriitori români"*.

Scanned with CamScanner

N-am înţeles de ce persoanele intervievate nu puteau să pronunţe numele lui Caragiale, ba un compozitor englez, care locuieşte astăzi într-un luxos apartament, ce i-ar fi aparţinut lui Caragiale, din cartierul Willmersdorf, preferat de nenea Iancu, pe banii moşteniţi de la Momuloaia, bogata vară a mamei sale, aşa cum l-au preferat atâtea alte personalităţi ale timpului, precum Mata Hari sau Le Corbusier, care venise la Caragiale să-i dea o recomandare pentru a călători în Balcani (locul e plin de plăci cu nume de mari artişti, ceea ce sugerează atmosfera de odinioară a cartierului), afirmă chiar că acest lucru îi este imposibil! Alţii nici n-au auzit de Caragiale şi nici autorul filmului nu ştia că la Berlin, în anul 1902, s-a reprezentat **Năpasta,** sub titlul **Anca,** sau că există un bust al lui Caragiale făcut cadou de statul român, împreună cu unele volume rămase nedeschise, în anii '50, când s-a dorit să se dea unei străzi berlineze numele lui Caragiale, apoi unei biblioteci, aşa cum reiese şi din mărturisirile unui bibliotecar născut în 1898 şi care susţine că l-ar fi cunoscut pe Caragiale. Oamenii pe care i-a ales autorul filmului sunt martori neviabili, unii de condiţie îndoielnică. Nu poţi să pui pe o brutărească să-ţi spună dacă a auzit de Caragiale, deşi e de notorietate exemplul pe care îl dădea nenea Iancu la tot pasul despre superioritatea nemţilor, pornind de la faptul că servitoarea lui, o nemţoaică bătrână, nu numai că auzise de Goethe, dar chiar şi recita din poeziile lui. *„Pe când la noi... ţi-ai găsit!"*.

Probabil că tânărul operator a recurs la o astfel de persoană ca să ne prezinte cum arată „franzela exilului", rumenă, frumoasă, nemţească. Caragiale n-a dus-o însă bine în exil, dovadă că se tot întorcea în patrie (s-a întors de 23 de ori, ultima oară în sicriu, după o aventură de pomină!). El vorbea de *„franzela amară"* a exilului, aşa cum Alecsandri ironizase într-o scrisoare către Ghica **Pânea amară a exilului,** şi iată ce i-a scris lui Alecu Urechia: *„Plânge-mă! În acest moment pun în gură prima franzelă a exilului. Vă salut cu o foame îndrăcită, mânca-v-ar nenea!"*. În film auzim şi acest citat, citit de Ştefan Iordache, care dă glas şi celorlalte citate din Caragiale. Mai puţin acel *„Plânge-mă!"*. Trebuie amintit că nenea Iancu obişnuia să-şi mascheze tragedia, tristeţea în general, cu vorbe vesele sau ironice. Salutul lui obişnuit chiar era: *„Fiţi sănătoşi şi veseli!"*, deşi realitatea era potrivnică unei asemenea urări. Şi posteritatea avea să-i poarte sâmbetele, scrijelindu-i pe mormânt un text care nu-i aparţine. Reverenţios, în schimb, este gestul final al documentaristului care, jucându-se la masa de montaj (tot filmul e plin de trucaje caragialieşti), termină ceremonios, derulând pelicula, ceea ce îi face pe cei vii să se „dea înapoi" în faţa statuii lui nenea Iancu. Găselniţa e în spiritul lui Caragiale, în spiritul lumii lui, unde totul e sucit şi viceversa.

Toţi regizorii care s-au apropiat de viaţa şi opera lui nenea Iancu au vrut/vor să pescuiască în apele lor atât de înşelătoare, să găsească secretul succesului, momeala care să-i aducă la caragialiograf pe cât mai mulţi spectatori. Chiar şi pe copii. O performanţă în acest sens poate fi socotit filmul de animaţie cu păpuşi **Domnul Goe** (1956) al lui Bob Călinescu. Dovadă remake-ul Lilianei Petruţiu, din 1970, aproape ratat

Scanned with CamScanner

(ingenioasă mi s-a părut doar găselniţa cu patefonul mamiţichii şi cântecul „Zaraza"). Caragiale a devenit sinonim cu succesul garantat. Dar în ce capcană poţi cădea! Uşor poţi cădea în ridicol. Ca Emil Loteanu care, în filmul său **Luceafărul** (1986), pe lângă un Eminescu dezrădăcinat, ne dă şi un portret „în rubaşcă" al Cetăţeanului Turmentat şi al unui Caragiale roşcovan, de amorez intrigant. Desigur, suntem departe de a cădea ca **Lache în harem**, producţie rizibilă a unui cofetar care se visa stea de cinema. Tentaţia era şi aceea că toţi Miticii lui nenea Iancu, asemenea lui, erau şomeri. Ca în comediile lui Mack Sennett, Stan şi Bran, Chaplin sau Max Linder. E greu de imaginat boema dâmboviţeană fără Mitică. Şi chiar filmul românesc. De altfel, Mitică a fost şi eroul unuia din primele noastre filme sonore: **Un minut mai târziu**. Iată cum îl anunţa revista „Cinema" la 1 decembrie 1930: „**Un minut mai târziu** *este titlul unei noi comedii sonore, cântată şi vorbită în limba română*", iar „*eroul filmului este Mitică, spiritualul Mitică, veşnicul ghinionist*". Bineînţeles, Mitică, veşnicul Mitică, nu este doar „proprietatea" lui Caragiale, dovadă că personajul va face o frumoasă carieră şi în teatru şi în film. Şi să ne gândim la **O noapte de pomină** (1939), după un scenariu de Tudor Muşatescu, film în care Mitică este vioara întâi, sau la filmul lui Cornel Dumitrescu **Pădurea îndrăgostiţilor** (1946), cu o tramă shakespeariană, parcă luată din **Visul unei nopţi de vară**, în care Mitică, nevoit să-şi ia lumea în cap din cauza nevesti-sii, ajunge să descurce iţele încurcate ale unor îndrăgostiţi; tot Mitică, un altfel de Mitică, este vioara întâi în piesa **Mitică Popescu** a lui Camil Petrescu, ecranizată în 1984, şi, de asemenea, în filmul scris de Ion Băieşu **Mere roşii** (r. Alexandru Tatos, 1976), scris parcă anume pentru Mircea Diaconu, care îl întruchipează ideal pe Mitică în ipostaza unui medic, personaj modest, dar tenace, copilăros, cu o undă de umor liric, dar luptând „*cu disperare împotriva răului*", cum declara autorul, după cum tot acelaşi erou apare şi în filmul scris de D. R. Popescu **Rochia albă de dantelă** (r. Dan Piţa, 1989), în ipostaza unui fotbalist însă, o vedetă cu suflet de aur, simbol al familistului! Ba Mitică, graţie caricaturistului şi cineastului Nell Cobar, a ajuns şi personaj de animaţie în filmul intitulat tocmai **Mitică** (1963)!

O dată cu apariţia televiziunii, opera lui nenea Iancu a devenit „reţeta casei", turnându-se tot ce se poate turna, exploatându-se actorii comici până la saturaţie pe aceleaşi texte caragialeşti, „cu priză la public", mereu reluate, mai ales în cazul lui Beligan. Se poate spune că nenea Iancu a fost beliganizat, că a trăit şi o fază de beliganizare. Cum a trăit/trăieşte una de politizare. Adesea, Caragiale e luat drept pretext pentru a se face politică fără... delicateţe! Totul e îngroşat, şarjat, ca în filmul lui H. Boroş, **Politică cu... delicatese** (1963) sau ca în **Actorul şi sălbaticii** (1975), scris de Titus Popovici, care l-a cam caragializat pe Constantin Tănase sau l-a „tănasiat" pe Caragiale, oricum, personajul memorabil jucat de Toma Caragiu e o îngemănare a celor doi mari comediografi: Caratase, Costică Caratase. Tot un fel de Mitică, decapitat însă cu... delicateţe!

Scanned with CamScanner

Decapitarea continuă

Decapitarea, cu şi fără voie de la poliţie, a căpătat noi forme de manifestare. Bine că n-a prins chip proiectul lui Titus Popovici şi Mircea Cornişteanu, care au vrut să ecranizeze **O scrisoare pierdută**, căci ar fi ieşit ceva asemănător cu spectacolul **D'ale carnavalului** de la Teatrul Naţional din Craiova, care, în urmă cu 90 de ani, sub direcţia lui Emil Gârleanu, îl aniversase pe Caragiale, cu prilejul celor 60 de ani de existenţă, ca pe un prinţ, iar acum, sub noul său director, îl manelizează, îl îmbracă pe Nae Girimea în bulibaşă şi pe Pampon într-un terorist care loveşte cu lanţul, mai mult, însuşi nenea Iancu este pus în cercul de stele al drapelului Uniunii Europene, ceea ce va să spună că lumea bună ne-a primit cu manele cu tot sau că în curând, neicuşorule, vom maneliza şi Evropa! Literatura lui Caragiale e un sac de idei parcă fără fund, un ferment de inspiraţie inepuizabil, dar nici chiar aşa, să vedem pe scena aceluiaşi teatru şi un Caragiale de salon (spectacolul lui Gonţa, despre care vom vorbi) şi unul de şatră (spectacolul lui Cornişteanu)! Caragiale nu trebuie scos din *„naturelul"* lui, care *„trebuie să aibă o bază"*. Pe ce se bazează o viziune de şatră? Pe realitate? Atunci spectacolul trebuia să se intituleze **D'ale manelelor** şi să fie semnat în totalitate de regizor, şi nu să fie luat Caragiale drept pretext, adică decapitat, pentru a arăta cu degetul realitatea, pentru a vedea, altfel spus, cât de actual este nenea Iancu, fapt care nu mai trebuie demonstrat. Englezii nu şi-ar permite aşa ceva cu Shakespeare al lor. Încă nu înţelegem că dacă îl apărăm pe Caragiale de tot felul de denaturări, ne apărăm pe noi înşine. Lucru valabil pentru orice valoare naţională. Nu zic că textele lui Caragiale nu se pretează la tot felul de interpretări. Dar e bine să alegem acea viziune, acea imagine care să fie potrivită cu *„naturelul"* nostru, să nu ne arătăm mai strâmbi şi mai viceversa decât suntem. Însuşi Caragiale, în gândurile sale despre teatru, ne dă cheia unui astfel de „rezon", când ne vorbeşte despre echilibru şi *măsură*, categorie esenţială a poeticii lui.

Ne referim la arta scenică pentru că teatrul a influenţat adesea filmul, mai ales prin prestaţia actoricească, fiindcă la noi actorii de film vin pe platoul de filmare direct de pe scenă. De aceea, mulţi cineaşti au făcut din opera lui Caragiale teatru filmat. Au pus accentul pe actor şi pe un fel special de teatralitate, care s-a vrut a fi „stilul inconfundabil" caragialian. S-a mimat caragialismul. Aşa cum a fost el transmis, chipurile, din generaţie în generaţie, direct de la sursă. S-a bătut monedă pe oralitate. Fiecare a crezut că el deţine secretul, că aşa ar fi jucat însuşi Caragiale! Cioculescu a criticat aspru maniera modernă de a-l juca (vulgariza, zicea el) pe Caragiale. Bine că n-a apucat să vadă năzbâtia lui Tocilescu de la Naţional! Care a fost, înainte de toate, în „buna tradiţie" a montărilor caragialeşti, un atentat la text şi, implicit, la sens. L-ar fi încântat însă, nu ne îndoim, viziunea lui Grigore Gonţa despre **O scrisoare pierdută**, care nu numai că pune în valoare textul lui Caragiale, dar îl şi cinematografiază, îl transformă într-un album de familie (nu fac oare parte din marea noastră familie, familia ţărişoarei,

Scanned with CamScanner

personaje ca Dandanache, Caţavencu, Farfuridi, Trahanache, pe care le cunoaşte foarte bine, „*de la '48*", ba şi mai dinainte, ba şi mai d'apoi, Cetăţeanul Turmentat!?), sau într-o carte cu poveşti (scenografia: Florica Mălureanu), poveşti de basm, în care Tipătescu este un fel de Făt-Frumos, iar Zoe, o Ileana Cosânzeana sau o păpuşă de vis, oricum, apropiată de **Domina bona**, cum i-a spus G. Călinescu. O satiră politică s-a transformat într-o poveste lirică, într-o poveste melo chiar, având drept suport muzical **Paloma**, faimoasa arie a mai deloc cunoscutului compozitor Sebastian de Iradier, care a fost compusă – ce coincidenţă! – exact în anul când nenea Iancu îşi plasase acţiunea piesei (1884). Montarea de la TNB e o dovadă că melodrama e compatibilă cu marea valoare. Spectacolul e de o transparenţă totală, în sensul că luminează perfect tot angrenajul capodoperei şi, ca un scris perfect caligrafic, desenează clar partiturile personajelor. Nici un aliaj, nici o replică şarjată, nici o notă falsă, întregul e dezbrăcat de haina groasă a exagerărilor şi fiecare scenă, cuvânt şi gest sunt aerisite, readuse la starea pură a inspiraţiei originare. Prin acest spectacol începe o eră nouă în interpretarea lui Caragiale, care trăia până acum numai din îngroşarea până la obscen a textului. Dintr-un Caragiale de mahala, Gonţa a făcut un Caragiale de salon, caracteristic însă noilor potentaţi ai zilei. Deodată, avem în faţă un cristal de valoare shakespeariană. Numai englezii au un cult desăvârşit pentru litera marelui Will. Caragiale, Will al nostru, a fost poate cel mai decapitat autor român şi iată că acum s-a făcut o reparaţie istorică.

Nimic mai opus lui Caragiale, ar zice un Caion, decât acest Caragiale melodramatic sau idilic, în care îndrăgostiţii, Tipătescu şi Zoe, se comportă ca în **Romeo şi Julieta**! O viziune discutabilă, într-adevăr, dar posibilă dacă ne gândim că nenea Iancu s-a considerat un sentimental, că făcea crize când i se spunea că-i „satiric", cum s-a întâmplat o dată la o întrunire, pe care apoi, după ce a replicat că-i un sentimental, a părăsit-o, cei apropiaţi, ca Vlahuţă, constatând adesea că avea un „*fond melancolic*", dar viziunea de la TNB se susţine prin ea însăşi, fiind mai mult decât posibilă o dată ce se dovedeşte a fi foarte acaparantă şi convingătoare. Şi acest lucru se datoreşte reparaţiei de care vorbeam. Care l-a transformat într-un Caragiale de nerecunoscut. Dar decât un Caragiale decapitat, în care oricine intră cum vrea cu foarfeca, preferăm un Caragiale cu capul pe umeri, iar capul unui dramaturg este chiar textul jucat aşa cum l-a conceput el.

Premiera acestui spectacol, 17 aprilie 2003, poate fi considerată ziua dramaturgiei. Spectacolul are, în orice caz, ceea ce este specific unei opere cinematografice, adică *poveste bis*, cum ar spune D. I. Suchianu, care, în schimb, cum am văzut, a criticat filmul lui Alexa Visarion, **Năpasta** (1982), oricum, nu i-a găsit calitatea supremă pe care el o atribuia unei veritabile opere de artă şi anume *melodrama*. Pe care un Caragiale a cultivat-o din plin în proza sa, dar şi în teatrul său, care conţine *in nuce* tocmai acest gen condamnat sau desconsiderat de unii pe nedrept. Nici filmul **Năpasta** nu e departe de un asemenea rapel. Ba este un spectacol care se susţine pe text, pe forţa lui, ducând mai departe nu numai experienţele regizorului din teatru, dar şi o experienţă interesantă

Scanned with CamScanner

din cinematografie legată tot de Caragiale, căci acest film a fost precedat de o altă ecranizare îndrăzneaţă, **Înainte de tăcere** (1978), însăilată după **În vreme de război** şi alte proze, un remake, dacă punem la socoteală şi filmul de studenţie al lui Mircea Drăgan **În vreme de război** (1955), aceste filme rămânând totuşi cele mai serioase ecranizări după Caragiale. În orice caz, Alexa Visarion este primul cineast care atacă latura satanică, obsesivă, teroristă a operei lui Caragiale: personajele sunt conduse de halucinaţii în spiritul acelui Ion mistic din prima ecranizare a dramei realizată de Eftimie Vasilescu în 1928 într-un peisaj straniu (salinele de la Ocnele Mari), film la care ne vom referi pe larg în capitolul **Sub steaua teatrului**. Şi tot spiritul mistic avea să o tenteze probabil şi pe regizoarea Cristiana Nicolae când s-a apropiat de povestirea **La Hanul lui Mânjoală**, din care a rezultat însă o viziune folclorizantă, în maniera realismului fantastic, dovadă că filmul **Hanul dintre dealuri** (1988) trăieşte mai mult prin banda sonoră, dominată de o muzică baladescă. Din păcate, decorul convenţional, muzeistic, în care se desfăşoară idila dintre Mânjoloaia şi Ştefan, un tânăr arivist, ce se trage dintr-o veche familie boierească, dar sărăcită, viitorul ginere al polcovnicului Iordache, ucide toată vraja, toată mistica locului, făcând ridicolă puterea magică a Mânjoloaiei, întruchipare seducătoare a diavolului, de a-l mistui pe tânărul boier.

Nu ştim care a fost reacţia lui Jean Georgescu (care vorbea de „cangrenizarea" lui Caragiale) sau a lui Cioculescu faţă de filmul lui Pintilie **De ce trag clopotele, Mitică?** (1982), producţie interzisă în regimul trecut şi care şi-a făcut adevărata intrare în conştiinţa publicului abia în 1990. Ar fi vorbit de o concepţie felliniană sau tot vulgarizatoare?! Evident, universul caragialian, tras din **D'ale carnavalului** în special, a fost coborât de la idee la mahala. Lumea devine un bâlci sordid, o groapă de gunoi (filmările chiar s-au efectuat în groapa Colentina). Sunt demne de luat în seamă, în acest sens, şi informaţiile pe care ni le oferă documentarul lui Horia Lapteş, **Portret – Lucian Pintilie**, realizat în 1982 chiar în timpul turnării filmului **De ce trag clopotele, Mitică?** Performanţa lui Pintilie este indiscutabilă. Societatea românească, după mai bine de un secol de la incriminarea ei de către Caragiale, este din nou demascată, arătându-i-se adevărata faţă repetitivă, pe care critici precum Pompiliu Eliade, N. Davidescu sau Eugen Lovinescu, atinşi de viziunea liberală asupra istoriei, care concepe progresul ca o mişcare infinită, n-au bănuit-o, scriindu-i chiar necrologul, pe motiv că literatura lui, piesele în special, îşi vor pierde actualitatea. Însă Caragiale e mai actual şi mai necunoscut ca oricând. Opera lui aparţine mai degrabă viitorului.

Desigur, aici ar trebui să ne oprim un moment asupra conceptului de actualitate, pe care l-am abordat pe larg în lucrarea **Actualitatea şi filmul** (Ed. ALL, 1994), în care arătam că există o actualitate imediată şi o actualitate estetică. În ce sens e actual Caragiale? A fost el actual în comunism? Opera sa nu se adresează unei asemenea societăţi închise şi totalitare. Şi nici n-o prevede. Doar forţând lucrurile poţi vedea în Agamiţă Dandanache un activist/nomenclaturist trimis de la centru, cum l-a văzut Silviu Purcărete în montarea sa de la Teatrul Mic din 1988, sau cum am

Scanned with CamScanner

văzut noi în Leonida şi Efimiţa imaginea cuplului dictatorial (vezi piesa **Lumânări de spermanţet**). Opera lui Caragiale respiră natural numai într-o societate liberală, într-o „democratură" ca aceea care a inspirat-o, cu alegeri „libere", cu lupte parlamentare etc. Ea rimează în toată amploarea ei într-o societate deschisă. De aceea îi plasam actualitatea mai ales în viitor. În comunism şi în epoca noastră de tranziţie, care seamănă cu un comunism pe dos, se suprapune voit actualitatea politică peste cea estetică. O asemenea confuzie căutată, intenţionată, se află şi în filmul lui Pintilie şi în mai toate montările care politizează în exces opera lui Caragiale. Dar ceea ce prevalează în ea, deşi este tot timpul confundată cu politicul, cu miticismul, cu mahalaua, este tocmai esteticul, perfecţiunea artistică. Caragiale n-a urmărit în scrierile sale decât să fie un interpret cât mai fidel al preludiului etern al Acompaniatorului cel Mare, cum îl numea el pe Dumnezeu. Concepţia sa muzicală asupra universului l-a condus către realizarea unei opere echilibrate, clasice, armonice, de o permanentă actualitate estetică. Or, tocmai neînţelegerea acestor lucruri a dus la **Varza lui Pintilie**, cum mi-am intitulat cronica la **De ce trag clopotele, Mitică?**

Iar pericolul „confuziei intenţionate" se menţine. Tentaţia de a-l ecraniza pe Caragiale politizându-l, de a obţine „astfel" succesul lui, de a face un cinema „stil inconfundabil", adică de a face, după cum ar spune Mitică, **caragialiografie**, va fi şi mai mare. Chiar şi atunci când ucenicul va vrea să se despartă de maestru, ca în cazul lui Geo Saizescu, care a început cu **Doi vecini** (1958), film caragialian, via Arghezi, şi a sfârşit cu **Harababura** (1990), film anticaragialian. Ca şi „muzicalul" lui Iulian Mihu, **Flăcăul cu o singură bretea** (1991), o infidelitate răscrucită după **Cănuţă, om sucit** şi **Niculăiţă Minciună** al lui I. Al. Brătescu-Voineşti, care s-a vrut o parabolă despre adevăr şi minciună, cinste şi corupţie, generozitate şi teroare, furtunoasa invectivă stingându-se însă în paharul parodic al unor clişee muzicale şi culturale, cu alte cuvinte, în penibilul exagerăţiunii. De fapt, toate filmele româneşti, comediile îndeosebi, sunt o goană după un stil care să le despartă de Caragiale, dar n-au izbutit decât să cadă în caragialism, în şarjarea adevăratului stil caragialesc, care nu trebuie confundat neapărat cu gesticulaţia, oralitatea, poanta, moftul, teatralizarea excesivă... Această tendinţă sau tentaţie de a caragializa totul duce la configurarea unui tip de discurs cinematografic specific dâmboviţean, pe care l-am numi **cinematograful cu o singură bretea**! Cinematograful românesc arată ca un flăcău îmbrăcat anapoda, căruia îi cad pantalonii, pentru că îi lipseşte cealaltă bretea, breteaua adevăratei arte, adevăratei valori! Ce ne va rezerva viitorul? Pe când o şcoală, dar ce zic eu şcoală, o Academie de caragialiografie? Poate aici se va împlini şi visul unei Monografii Caragiale, echivalentul cinematografic al monumentalei Monografii a lui Şerban Cioculescu, care ne lipseşte! Care va fi persistenţa acelui „*simt enorm şi văz monstruos*" rămâne cu adevărat de simţit şi de văzut. Nu te poţi însă opune unui fenomen şi nici nu poţi să nu-i semnalezi prezenţa, care poate fi ca un potop. Dar după ce potopul trece, tot rămâne o ramură de măslin.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

CREANGOSTORYA

La 1 octombrie 1875 a apărut în „Convorbiri literare" cea dintâi poveste a lui Ion Creangă, **Soacra cu trei nurori**. La originea evenimentului s-a aflat Eminescu, talentul său de *„vânător de oameni"*, cum scrie Slavici în **Amintiri**. Ca şi pe Slavici, pe care îl „moşise" în perioada vieneză, acum, în perioada ieşeană, venise rândul lui Creangă. George Călinescu presupune că cei doi s-au cunoscut la *„Bolta rece, într-un moment de euforie dărâmătoare de graniţi sufleteşti"*. George Munteanu, în cartea sa **Hyperion**, mai bine documentat, susţine, pe baza raportului asupra consfătuirilor cu învăţătorii, întocmit de poet către minister (atunci Eminescu era revizor şcolar pe districtele Iaşi şi Vaslui), că Eminescu şi Creangă s-au cunoscut la sfârşitul lui iulie 1875. Poetul a pregătit cu minuţie adunările cu învăţătorii, ce aveau loc anual, însă formal. El a căutat *„pedagogi practici, recunoscuţi"*, care aveau să ţină prelegerile cu caracter metodologic. Evident că îl remarcase pe volubilul istorisitor, Creangă fiind în acea perioadă învăţător la Şcoala de băieţi nr. 2 din Păcurari. La consfătuirile din august 1875 a ţinut *„prelegeri şi convorbiri asupra metodului de a învăţa pe copii citirea şi scrierea (metodul logografic)"*.

După consfătuirile din august 1875, revizorul-poet a început să se ţină de „vânatul" cel nou: la şcoala din Păcurari, inspectându-l la clasă, apoi lăsându-se îmbiat de bojdeuca lui din mahalaua Ţicăului, zisă şi Valea Plângerii, sau în lungile rătăciri diurne şi nocturne, poposind pe la hanuri cu vinuri bune şi mâncăruri gustoase. Deşi Creangă era cu 13 ani mai vârstnic decât Eminescu, totuşi între ei nu a existat aproape nici o deosebire.

Eminescu a aflat în Creangă întregirea arhetipului etnic din el, miturile pe care el însuşi le-a explorat. Creangă era o comoară a limbii, un tezaur de poveşti, o sinteză a înţelepciunii populare. De aceea lui

Eminescu îi plăcea să-l asculte povestind. Definiţia comunicării, anume aceea că *oamenii comunică povestind*, se verifică perfect în cazul celor doi artişti şi prieteni ai culturii româneşti. Creangă îşi revărsa poveştile precum natura bogăţia rodului. Eminescu, asemenea lui Shakespeare, a pus la baza creaţiei sale însăşi povestea. Povestea e un spectacol audio-vizual sui-generis, care are totodată dramaticitate, dată în primul rând de caracterul ei oral, implicit de dialog, forma cea mai vie şi directă a comunicării. Pentru Eminescu, povestea este însuşi **Archaeus**, conceptul filosofic aflat în centrul gândirii şi creaţiei sale: *„S-ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândurile noastre cu ale lor... În ele trăieşte Archaeus. Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele..."*

De aceea îi plăcea lui Eminescu să-l audă pe Creangă povestind. *„Creangă îi povestea iarna* – va scrie Emil Gârleanu –, *la gura sobei, cu câte un pahar de vin vechi roşu, fiert cu zahăr, scorţişoară şi măr domnesc, vara în cerdacul de dindosul casei unde şi astăzi mai stau câteva lucruri dăruite de poet lui Creangă, în cerdacul din care li se pierdea privirea tocmai pe dealul Ciricului departe, dincolo"*.

După ce Eminescu a aflat „repertoriul" lui Creangă, l-a îndemnat să scrie, să pună pe hârtie comorile sale. *„Cum să se apuce de aşa copilării, la anii săi?*, i-a replicat Creangă. *Cal bătrân să înveţe la umblat?"* Eminescu a insistat. Creangă nu s-a lăsat mult rugat şi, după o vreme, i-a înfăţişat poetului *„păcatul"*, dichisit şi transcris, dar cu rugămintea să fie corijat. La care Eminescu, uitându-se curios la el, i-a zis cu dulceaţă: *„Aşa, Creangă, ai să citeşti în Junimea, tu n-ai nevoie să fii corectat de nimeni"*. „Debutantul" era deci în afara greşelii, ca natura.

Şi iată că într-o sâmbătă seara a lunii septembrie 1875, junimiştii s-au pomenit cu Eminescu ţinând de braţ un om, cum scrie G. Panu în **Amintiri de la Junimea din Iaşi**, *„scurt, gros şi gras, cu părul cam castaniu, blond, cu gâtul scurt apoplectic şi cu figura congestionată, purtând cu stângăcie hainele. Era Creangă"*. Din seara aceea, continuă Panu, *„mai nimeni nu mai văzu pe Erninescu fără Creangă şi pe Creangă fără Eminescu, amândoi veneau la Junimea, amândoi ieşeau de la Junimea"*.

Dar ineditul cuplu era văzut pretutindeni, nu numai la Junimea. Aşa cum relatează contemporanii, cei doi erau invidiaţi pentru că *„erau fericiţi"*. De ce? Pentru că ei comunicau perfect, trăind în şi prin poveste, vorbeau între ei pre limba poveştilor, fără ca nimeni să bănuiască, întrucât refuzau să-i introducă şi pe alţii în taina lor. *„– Ce vorbeşti tu tot timpul cu Creangă?"*, îl întreba câte un junimist pe Eminescu. Poetul zâmbea cu satisfacţii retrospective şi ocolea răspunsul: *„– Vorbim şi noi ce ne trece prin minte!"*

Într-una din şedinţele următoare ale Junimii, după aceea inaugurală, când i-a păşit pentru prima oară pragul, Ion Creangă a citit **Soacra**

Scanned with CamScanner

cu trei nurori, intrând astfel în literatura română cel mai mare povestitor al ei.

*

După Eminescu, *a fi mare povestitor înseamnă a nu avea alt profesor decât natura*. Acest lucru îl aprecia el la Shakespeare, Molière, Goldoni, Hugo, Gogol, iar dintre scriitorii noştri, la Slavici, Anton Pann şi îndeosebi la Creangă. Scrisul lui Creangă *„n-are nevoie să fie corectat de nimeni"*, ca şi la Gogol *„tipurile sale sunt copiate după natură, sunt oameni aievea..."*. Ceea ce considera Eminescu a fi originalitatea poveştilor lui Creangă, aşa cum reiese dintr-o **Notiţă bibliografică** – apărută în „Timpul" la 7 mai 1880 – este *„modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se-mbracă ele, sunt modificaţiunile locale, potrivite cu spiritul şi cu datinile noastre"*. Poveştile lui Creangă sunt deci *„literatură care se reazimă pe însuşi graiul poporului"*.

Povestea, ca fenomen estetic, se bazează deci pe graiul viu al poporului. Dar întrucât, aşa cum demonstrează Croce în **Estetica** sa, literatura este expresie, este limbă (*„limbajul e sunet-articulat, delimitat, organizat în scopul expresiei"*; *„ştiinţa artei şi cea a limbajului, estetica şi lingvistica, concepute ca ştiinţe propriu-zise, nu sunt dou„ lucruri distincte, ci unul şi acelaşi lucru"*; *„filosofia limbajului şi filosofia artei sunt acelaşi lucru"*), urmează că povestea este însuşi acest grai viu al poporului (chiar Borges, pe urmele lui Croce, arată că *„limbajul este un fenomen estetic"*). Iar graiul viu constituie cel mai bogat, colorat, profund şi emoţional spectacol de natură orală. Cu alte cuvinte, poate fi perceput *ca spectacol audiovizual*. Căci limbajul, oralitatea, se exprimă prin imagini. Deci ceea ce auzim, totodată şi vedem. Ceea ce ni se povesteşte nu sunt numai întâmplări sonore, ci şi vizuale. Caracterul oral al operei lui Creangă conferă literaturii sale tocmai acest farmec spectacular deosebit şi nimic nu este mai actual, nu se pretează mai bine la actualizare ca povestea, ca oralitatea. De la **Soacra cu trei nurori** şi până la **Amintiri din copilărie**, tot ce a scris povestitorul humuleştean poartă amprenta *graiul viu* popular, a dramaticităţii orale, a dialogului firesc, ca în viaţă, a spectacolului audiovizual de tip teatral sau cinematografic. Dovadă că toată opera sa a fost dramatizată şi, în mare parte, ecranizată. Nemaivorbind de artele care se adresează, în special, micilor spectatori, ca arta păpuşilor, tehnica diapozitivelor sau filmul de desen animat, unde poveştile lui Creangă sunt cu generozitate sursa nesecată a acestor genuri de spectacole. Pornind de la/sau cu ele, un Gopo a putut să ajungă chiar şi în Tranzistoria, adică în lumea ciberneticii. Ţara atât de cinematografică a poveştilor lui Creangă, pe care o putem numi **Creangostorya**, suportă orice fel de actualizări. Am mai putea-o numi şi **Creangăland**, căci humuleşteanul este un fel de Disney *avant la lettre*. În acest spirit am conceput şi noi scenariul filmului **Dumnezeul lui Ion Creangă**, pornind de la ideea actualizării lui **Moş Nichifor Coţcariul**.

Scanned with CamScanner

De ce se întâmplă acest fel de transfer miraculos? Pentru că geniul lui Ion Creangă a ştiut să extindă fenomenul lingvistic, caracterul oral al comunicării specifice omului, asupra întregii naturi. La el totul este viu, totul este poveste, story. Caracterul dialogal al fiinţei umane devine caracterul dialogal al naturii întregi, reale şi născocite. În opera lui Ion Creangă toate regnurile comunică între ele povestind, fie ca în povestioarele cu animale **Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani** ori **Ursul păcălit de vulpe**, fie ca în **Povestea lui Stan Păţitul** sau **Dănilă Prepeleac**, unde imixtiunea iadului lui Scaraoschi în lumea pământenilor are un farmec spectacular inegalabil, fie ca în poveştile didactice, dialogale, **Acul şi barosul** şi **Inul şi cămeşa**, fie ca în **Povestea lui Harap Alb**, capodoperă a povestirii totale, unde spectacolul audiovizual se realizează prin naturala coexistenţă a omului (Harap Alb, un fecior oarecare, drept, cinstit, răbdător şi viteaz), a animalelor miraculoase (calul înaripat, insectele şi animalele care îi vin în ajutor eroului), a bruegelienelor făpturi ciudate, groteşti, realizate însă în maniera înţelepţilor populari, a „nebunilor satului" (Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă), a amestecului celor buni cu duhurile răului, cu victoria finală a Binelui şi Dreptăţii.

Şi tot acest univers cosmogonic comunică pe limba vie a humuleşteanului, într-un spectacol care se derulează ameţitor, plin de culoare şi mişcare, ca într-o Ţară a poveştii (**Storyland**) sui-generis. Pentru că elementele centrale ale acestor inegalabile poveşti sunt *aventura* şi *umorul*. Toate personajele lui Creangă intră miraculos într-o aventură plină de umor, spre neîntrerupta bucurie spirituală a receptorului. Însăşi opera maturităţii, **Amintiri din copilărie,** scrisă între anii 1881-1888, este o astfel de călătorie plină de haz, dublată însă de o dimensiune care dă întregul sens etern al creaţiei lui Creangă: dimensiunea veşnicei copilării a omului. Ea este o operă a copilăriei înseşi, cum spune chiar marele povestitor: *„Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când lumea asta şi pământul, măcar să zică cine ce-a zice"*.

Marea artă, arta adevărată, este o artă pentru toate vârstele, cum este literatura pentru copii, un gen dificil, care atinge coarda sensibilă a copilului din noi, prin urmare ea trebuie să satisfacă gusturile mai multor generaţii, să fie un spectacol audio-vizual plin de umor, profunzime şi fantezie, să îmbine în chip original planul real cu cel fantastic, să aibă o structură naţional-mitologică dacă vrea să fie universală. Aşa sunt **Pinnochio, Cartea junglei, Gulliver în ţara piticilor, Don Quijote, Sindbad, Nastratin Hogea** şi **O mie şi una de nopţi**. Aşa sunt **Harap Alb** şi toate celelalte poveşti nemuritoare ale lui Ion Creangă, părintele lingvistic al atâtor minuni orale, cum este, de pildă, vestitul Ochilă, *„frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră cu Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi, şi de urmă nu-i mai daţi"*, cel care vorbeşte în pilde ca bufonii shakespearieni: *„Deasupra capului meu văd o mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute; văd iarba cum creşte din pământ; văd cum se rostogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare; copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblând cu capul între umere;*

Scanned with CamScanner

văd, în sfârşit, ceea ce n-aş mai dori să vadă nimene, pentru a-şi osteni vederea: văd nişte guri căscate uitându-se la mine şi nu-mi pot da seama de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă!"

Gopostorya

Cum s-au petrecut însă lucrurile în Creangostorya, adică în lumea poveştilor lui Creangă transpuse pe ecran? În fel şi chip. S-a încercat orice, de la evocarea aproape fidelă şi nostalgică a **Amintirilor** sale, filmul Elisabetei Bostan fiind capul de pod al ecranizărilor, până la evocarea personalităţii scriitorului, ca în **Un bulgăre de humă** (1990), cu un final care face parcă un arc peste timp cu **Amintiri din copilărie** (1965). Documentariştii i-au dedicat monografii şi i-au „aplicat" tot felul de interpretări, iar animatorii au încercat varii experienţe, unele de-a dreptul experimentale. Poveştile lui Creangă au suportat cele mai multe remake-uri, dovedind că aceasta e calea inevitabilă, dar nu fatală, a filmului românesc, cum vom arăta într-un capitol special. Personal, după o experienţă eşuată la Sahiafilm şi alta la Moldovafilm (aici şi în calitate de director artistic la Baricadafilm, primul studio particular de film de după '89), am abordat subiectul, cum o arată şi titlul filmului, **Dumnezeul lui Ion Creangă** (1996), produs de Televiziunea Română, dintr-o perspectivă inedită, perspectiva religioasă, considerând că opera lui Creangă este o replică la caterisirea sa, un punct de vedere incomod şi pentru critica literară. Povestirile de mai târziu se trag din predicile sale, din concepţia sa despre liturghie. Ele sunt, sub formă mascată, anecdotică, răspunsul lui Creangă la toate cele câte i s-au tras în timpul diaconatului său. Dar cu ajutorul lui „*Drăgăliţă Doamne*", cum i se adresa el lui Dumnezeu, a izbutit să câştige rămăşagul, dublul rămăşag, atât cu cele de jos, cât şi cu cele eterne de sus.

Un astfel de dublu rămăşag a încercat să-l pun„ cu sine şi cu lumea filmului şi Ion Popescu-Gopo, cineastul care a găsit în opera lui Creangă cele mai multe afinităţi elective, poate pentru că ea i s-a părut asemenea „artei naive" pe care şi el o crease prin Omuleţul său, apoi prin filmele cu actori. E oare întâmplător că una din ultimele sale creaţii se numeşte chiar **Rămăşagul** (1985)?! Aproape toată opera sa de ficţiune pleacă sau se învârte în jurul poveştilor lui Creangă. Am numărat nu mai puţin de şase titluri de lungmetraje! Dar parcă şi Omuleţul său are, *mutatis mutandis*, ceva dintr-un Nică mirat şi din cale-afară de şturlubatic! De aşa-zisele ecranizări ale lui Gopo după Creangă, începând cu **De-aş fi... Harap Alb**, care a avut premiera (15 nov. 1965) cu o lună înaintea filmului Elisabetei Bostan, ne vom ocupa într-un capitol special, legat de literatura mitică, aici însă ne vom referi mai mult la filmul **Rămăşagul**, care vine să confirme încă o dată (pentru a câta oară ?) calităţile de excepţie ale regizorului Ion Popescu-Gopo, cineastul *teribil* şi *inconfundabil* al filmului românesc. *Teribil*, adică neobişnuit, mereu surprinzător, avangardist, experimental, căutând mereu soluţii noi, dintr-o înclinare vădită spre senzaţional, spre tot

Scanned with CamScanner

ce face excepţie de la Regulă. *Inconfundabil*, adică profund original, folosind, de obicei, mijloace unice, descoperite de el, pe care le aplică unor teme vechi, importante, cu statut de permanenţă.

Omuleţul său este o asemenea invenţie teribilă şi inconfundabilă, care dă sens nou unor teme eterne. Iar în ultimele sale lungmetraje, în special **Povestea dragostei** (1977), **Maria Mirabela** (1981), **Galax** (1984), **Rămăşagul** şi terminând cu **Maria Mirabela în Tranzistoria** (1989), invenţia apare în zona de interferenţă a două limbaje: filmul cu actori şi filmul de animaţie. Elementele de basm, mitice, fantastice, realiste şi ştiinţifico-fantastice capătă o nouă formă, o nouă expresie, tocmai prin surprinzătorul amestec dintre mijloacele clasice şi moderne.

Gopo pare, şi mă gândesc mai ales la **Rămăşagul**, un mag care amestecă într-o maşinărie (citeşte aparatul de filmat) tot felul de obiecte şi fiinţe ale lumii spre a ne propune apoi o altă imagine a ei, mai bună, mai sănătoasă moral, mai raţională şi îndeosebi mai veselă. Că nu întotdeauna reuşeşte să ne convingă, e cu totul altceva, acest fapt ţine poate de rămăşagul său cu timpul. Oricum, el a creat o replică originală, în plan cinematografic, la **Creangostorya**, un fel de **Gopostorya**, o ţară a sa, inconfundabilă. Inconfundabilă întrucât poveştile lui Creangă, sursa de pornire, sunt de nerecunoscut. Prin ce prefaceri de „laborator" trec ele, ce poate face Omuleţul Gopo din Creangostorya, e greu de imaginat dacă nu i-ai văzut isprăvile. De altfel, poveştile humuleşteanului sunt un pretext şi pentru alţi cineaşti, care le transformă în spectacole de divertisment, precum „internaţionalul" **Mama** (1977), o actualizare, în cheie muzicală, după **Capra cu trei iezi**.

Structură funciar optimistă, îmbinare de înţelepciune şi naivitate, de preţiozitate şi accesibilitate, de gratuitate şi angajare, Gopo e autorul unei *arte naive* sui generis. Modalitatea sa de a povesti prin efecte de distanţare cere însă din partea spectatorilor un grad intelectual de receptare, o atitudine nouă faţă de o artă care utilizează în chip constant parodia, parabola, anticonvenţia, tot ceea ce poate fi numit *replică* la mijloacele tradiţonale de comunicare filmică. Aşa este Omuleţul său faţă de arta de tip Disney. Aşa este Galax faţă de unele „creaturi" occidentale de science fiction. Aşa este **Rămăşagul**, un fel de „artă totală" faţă de unele genuri clasice, combinând parodic muzicalul, feeria, filmul de capă şi spadă, folclorul, basmul, sci-fi-ul, filmul de dragoste...

Într-un fel, în limitele programului său special, cred că Ion Popescu Gopo a câştigat detaşat dublul rămăşag pe care l-a pus (şi pe care orice cineast autentic trebuie să-l pună) cu arta filmului şi cu spectatorul. Dovadă numeroasele premii internaţionale cu care au fost încununate, de-a lungul anilor, filmele sale, un palmares de invidiat, neatins încă de vreun alt cineast român, care i-a adus un loc binemeritat atât în marile enciclopedii ale lumii, cât şi în inimile spectatorilor, acelor spectatori care nu s-au înstrăinat de Creangostorya, ţara copilăriei şi a poveştilor ei eterne, din care face parte, la loc de cinste, şi Gopostorya, indiscutabil, cea mai originală contribuţie la istoria cinematografului naţional... Dar despre toate acestea vom mai vorbi în capitolul **O istorie cinemitică**.

Scanned with CamScanner

LITERATURA PENTRU CINEMATOGRAF

Dacă la început cinematograful se reducea la „*luare de vederi*", apoi la „*cinematografierea*" numerelor de circ, iluzionism, revistă şi a spectacolelor de teatru, cu rezultate adesea modeste, treptat s-a înţeles că nu se poate vorbi de un nou limbaj, de o nouă artă, cu un statut independent, atâta timp cât nu există o bază temeinică de pornire. S-a înţeles că dacă vrea să fie mai mult, să nu se reducă doar la fotocopierea realităţii în mişcare, cinematograful are nevoie de un suport literar. Cinematografiştii au înţeles, deci, că ceea ce lipseşte cinematografului este *scenariul*, aşa-zisa *literatură pentru cinematograf*. S-a înţeles că şi imaginile trebuie să se lege între ele pe canavaua unei povestiri. La acest lucru se referea şi D.I.Suchianu când a spus că *cinematograful este literatură*.

Însă cel care a pus pentru prima oară la noi problema „*literaturii pentru cinematograf*" a fost Constantin Th. Theodorescu, fondatorul Societăţii „România Film", numită iniţial, la înfiinţare, în 1910, „Films Trajan", considerată „*prima fabrică de film cinematografic din România*". Ea s-a mai numit şi Laboratorul „România Film". De formaţie operator, C.Th.Theodorescu a realizat între anii 1911–1913 numeroase filme documentare şi jurnale de actualităţi, simţind din interior ceea ce-i lipsea filmului românesc ca să devină o artă respectată. De aceea, scrie şi publică broşura **Arta şi cinematograful** (nedatată, dar apărută probabil în 1913), în care pune degetul pe rană, adică deschide ochii tuturor asupra acestei probleme capitale, care avea să fie „piatra de încercare", în continuă suferinţă, a cinematografului autohton: *scenariul*. Căci şi azi mai sunt cineaşti, unii absolvenţi ai secţiei de scenaristică a Institutelor de profil, care se mai întreabă dacă scenariul este un gen literar sau nu!

Scanned with CamScanner

Eminescu a scris pentru cinematograf. Caragiale şi Creangă, de asemenea. Dar Negruzzi? Dar Alecsandri? Dar Nicolae Filimon? Şi au făcut-o fără să fi existat încă cinematograful, fără să fi văzut, cum ar fi putut-o face Caragiale, nici un film. Au scris pentru cinematograf aşa cum au scris pentru muzică, pentru balet sau pentru pictură. Fiindcă şi la baza celorlalte arte se află literatura (libretul, textul, piesa, Cuvântul). Desigur, ei nu au scris scenarii propriu-zise, ci, aşa cum bine le-a numit Jean Georgescu, *scenarii comprimate*. Între aceste opere literare cu excepţionale calităţi cinematografice şi film există o fază intermediară ñ scenariul ca atare, prin care se de-comprimă literatura din pagina scrisă, transformând-o într-o literatură pentru cinematograf. Camil Petrescu va numi fenomenul teoria *„creşterii arborescente"*. Evident, în cazul romanului va fi vorba de o descreştere arborescentă. Dar despre teoria sa, în altă parte a studiului nostru.

Scenariul nu este nici literatură propriu-zisă, nici cinematograf propriu-zis. Însă le conţine pe amândouă. Ia de la literatură povestea şi personajele ei şi conţine, prevede deja, în toate articulaţiile sale – mai ales când devine scenariu regizoral, apoi decupaj –, viitorul film. Este şi literatură decomprimată, şi film *avant la lettre*. Un hibrid? Pentru cine ştie să citească, el oferă, precum scenariile lui Eisenstein, Visconti, Bergman, De Sica sau Welles, depline satisfacţii estetice, aşa cum le oferă un proiect arhitectural unui cunoscător/ arhitect.

Scenariul constituie o problemă fundamentală de estetică cinematografică, apărută dintr-o necesitate practică. O spune cel dintâi „fabricant de filme" de la noi, C.Th.Theodorescu: *„Progresul tehnic al cinematografului a ajuns şi la noi la o treaptă mulţumitoare. Nu tot acelaşi lucru se poate spune despre partea literară, adică despre piesele puse în scenă pe pânza cinematografului. Literatura pentru cinematograf este o artă nouă, ale cărei directive nu sunt încă bine precizate şi ale cărei caracteristici nu sunt de mulţi cunoscute"*. De aceea, *„am expus în acest carnet modul cum se scrie o piesă de cinematograf"*, Şi, spre exemplificare, alege **„Jeana cea palidă** *adaptată pentru cinematograf după romanul cu acelaşi nume de H.Balzac"*. Foarte vizual, romanul lui Balzac devine o melodramă teatralizată în zece tablouri. Tablouri de pură factologie, cu unele mici indicaţii tehnice, precedate însă de un Argument, în care este rezumată acţiunea. Un fel de sinopsis, deci. *Înscenarea* propriu-zisă *„trebuie să fie compusă conform modelului care urmează, adică potrivit regulelor speciale ale cinematografului"*. Printre aceste reguli, cea mai importantă este *claritatea* (acţiunii, titlurilor, subtitlurilor sau inserturilor, numite *„mici intercalări de text privitoare la acţiunea care prezintă dificultăţi la punerea în scenă"*).

După cum observăm, limbajul folosit de autor este cel al epocii, adică teatral. Scenariul e numit *„piesă pentru / de cinematograf"*, secvenţele – *tablouri*, decupajul – *înscenare*, regia – *punere în scenă* etc. De altfel, şi alţi autori, critici sau scriitori, folosesc acelaşi limbaj, pen-

Scanned with CamScanner

tru că ei vedeau în cinematograf o formă populară a teatrului. De pildă, C. Iordăchescu în broşura sa, prima de acest fel la noi dedicată noii invenţii, apărută la Botoşani în 1912 şi intitulată **Cinematograful şi educaţia**, scrie că cinematograful, *„graţie uşurinţei cu care poate străbate cele mai obscure colţuri ale lumii, e chemat a fi teatrul poporului, cu aceeaşi menire educativă"*. Deşi consideră că superioritatea teatrului stă în *cuvânt*, totuşi vede în *„cinematografierea"* pieselor unui Delavrancea sau Hasdeu *„servicii incalculabile aduse culturii naţionale"*. Iar într-o altă broşură, **Chiemarea cinematografului** (1915), de George Olăraşu şi Constantin Râuleţ (el însuşi autor al unor piese de succes), se arată că din punct de vedere al scopului, al *„chiemării"*, *„între teatru şi cinema n-ar trebui să fie nici o deosebire"*, idee pe care o vom regăsi dezvoltată la Camil Petrescu. Adică, vor să spună autorii, amândouă trebuie să fie morale. Însă morala, în cazul artei, este dependentă de valoarea estetică. Şi ni se aminteşte cunoscutul aforism al lui Oscar Wilde: *„Cărţile nu sunt morale sau imorale. Bine sau rău scrise. Atât"*.

Dacă *„filmul a putut lua o desvoltare frumoasă în apus"*, scria C.Th. Theodorescu, faptul acesta s-a datorat unor mari literaţi, care *„au găsit în cinematograf un mod de naraţiune mai practic"*, şi unor mari actori, care au descoperit că noua invenţie îi ajută să facă *„studii asupra jocului lor"*. Şi autorii **Chiemării cinematografului** considerau că: *„Cinematograful a înfiinţat o nouă categorie de nemuritori: actorii, al căror joc dispărea, înainte, o dată cu moartea lor"*. Însă cu o condiţie: jocul lor să se bazeze pe texte valoroase. Adică morale. Filmele de groază, de senzaţii tari sau de acţiune, care *„nu sunt decât hainele la modă ale romanului de acţiune"* (*„lucrare neliterară"*), sunt *„valori nule"*. Iată de ce, pentru a ieşi din acest cerc vicios, un producător precum C.Th. Theodorescu făcea următorul apel: *„Mă adresez dar tuturor artiştilor şi literaţilor noştri, precum şi tuturor acelora care graţie talentului lor se simt atraşi spre această artă (...) şi îi îndemn să se consacre acestei noui arte, cu toată tragerea de inimă"*.

Apeluri asemănătoare pentru atragerea scriitorilor către cinematograf făcea, prin dese anunţuri în presă, şi Leon Popescu, primul *„director-proprietar al Casei de filme româneşti"*, producătorul filmului **Independenţa României**, care, în celebrul său **Memoriu asupra unui program cultural cinematografic**, apărut în 1913, scria: *„Arta cinematografică e superioară* paginii scrise *prin faptul că ceea ce vrea să arate se petrece aevea subt ochii privitorului care capătă noţiunea de-a dreptul şi cu o putere care i-o imprimă îndată în minte. E superioară şi* tabloului *care arată numai un moment dintr-o întâmplare. În ce priveşte teatrul – e vorba de teatrul sătesc – are superioritatea că înlătură greutatea (...) limbii în care e scrisă piesa – văzând pe pânză perindându-se numai acţiunea"*. În împlinirea vastului program cultural, prin cinematograf, pe care îl propunea, Leon Popescu credea că *„trebuie să se*

Scanned with CamScanner

apeleze la scriitorii cei mai iscusiţi, ca prin scene simple să umplem sufletul tineretului de dorul îndeplinirii unui scop înalt", să contribuie *„la hrănirea idealului nostru ca neam*". Programul său a fost inspirat de *„experienţa pe care am făcut-o cu filmul* **Războiul pentru independenţă**, *când m-am putut încredinţa, din entuziasmul unanim cu care a fost primit pretutindeni în ţinuturile locuite de români, cât de puternică înrâurire are arta cinematografică naţională asupra sufletului românesc*".

Deci un asemenea misionariat nu poate fi atins decât prin filme valoroase bazate pe *„piese de cinematograf*" valoroase. Acesta era şi punctul de vedere al lui Marin Demetrescu, autorul cărţii **De la Fotografie la Cinematograf**, apărută în 1914 la Craiova, unde era profesor de liceu, carte de o însemnătate deosebită, un veritabil eveniment în acest domeniu. Într-un capitol special, el se ocupă chiar de *scenariu*. E pentru prima oară când apare la noi, în publicistica de specialitate, acest cuvânt. Este vorba, scrie autorul, despre *„un nou fel de piese de teatru, piesele de cinematograf numite scenarii*". Originea cuvântului este tot teatrală: vine de la italienescul *scena* (*scène*, în franceză), devenind *scenario*. Autorul de scenarii, care leagă scenele între ele, se numeşte *scenarist*. În DEX, scenariul este definit astfel: *„Textul succint al unei piese de teatru, al unui spectacol sau al unui film, de obicei împreună cu indicaţiile tehnice şi de regie*". Cuvântul a căpătat şi o conotaţie politică. Uciderea preşedintelui Kennedy, de pildă, s-a făcut după un scenariu politic. După cum şi atacul terorist din 11 septembrie a avut la bază o lucrătură scenaristică bine pusă la punct. Mai mult, în înţeles religios, viaţa însăşi, a fiecăruia dintre noi este proiecţia pământească, concretă, aplicată de la caz la caz, a scenariului divin.

Marin Demetrescu nu ajunge până aici. Esenţială este însă legătura pe care o face între cinematograf şi teatru, considerând că *„cinematograful a reînviat un gen de teatru, care era în floare la greci şi romani, genul mimic, în care jocul artiştilor era mut, fără grai*". Nu merge mai departe nici când se ocupă de cinematograful vorbitor (*„Ce-i mai lipseşte cinematografului pentru a ne da iluzia completă a vieţii? Vorba*"), respectiv de fonograful lui Edison, care ar putea face posibilă sincronizarea sunetului cu imaginea. Dovadă că îşi exemplifică „teoria" cu scenariul mut **Sărutul Iudei** de Henri Lavedan, dramaturgul societăţii „Le film d'art" a fraţilor Lafitte, cel ce a scris scenariul filmului **Asasinarea ducelui de Guise**, considerat capodopera societăţii. Marin Demetrescu adaugă „modelului" lui C. Th. Theodorescu noi explicaţii legate în special de transpunerea propriu-zisă a unui scenariu pe peliculă. Avem aici un adevărat curs practic unde ni se descrie pentru prima oară mecanismul noii invenţii, cum funcţionează aparatul *„înregistrator*" şi cel de *„proiecţiune*", ce este *„faşa cu mii de imagini*", adică pelicula şi fotogramele ei (*„într-un film de 100 m sunt până la 5 700 de imagini*"), cum are loc efectiv o filmare şi ce sunt unghiurile de filmare, ajungând

Scanned with CamScanner

să arate ce este chiar montajul, fără să-l numească astfel, anticipând *efectul Kuleşov*, adică alăturarea şocantă de imagini luate din locuri diferite. E lesne de observat faza în care se află limbajul cinematografic. Ca orice limbaj, şi cinelimba evoluează, suferă un proces de abstractizare, de conceptualizare. Căutările fac parte din naşterea artei, care nu se maturizează decât o dată cu definirea limbajului, a termenilor săi.

Or, tocmai scopul acestor prime cărţi despre cinematograf, la care trebuie adăugată şi broşura lui Stelian Ionescu **Cinematografia** (1916), în care filmul este considerat *„adevăratul concurent al teatrului, în natură"*, denumindu-l *„teatru cinematografic"* sau *"artă teatrală cinematografică"*, a fost în special acela de a-i iniţia pe cei interesaţi în practica cinematografică, respectiv de a-i atrage pe scriitori de partea *„noii religii"*, cum o va considera Blaga, a cărei „Biblie" este scenariul. Lucru care s-a şi întâmplat. Dovadă că primii noştri scenarişti, care au scris scenarii propriu-zise, au fost scriitorii şi anume Liviu Rebreanu, Emil Gârleanu, Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu, Haralamb Lecca, Alexandru Macedonski şi poate că şi Mihail Sorbul, N. D. Cocea, Ion Minulescu sau A. de Herz, care au fost puternic atraşi de cinematograf (Mihail Sorbul având, bunăoară, o contribuţie covârşitoare în calitate de critic de film). Ei se află în capul listei de scriitori-scenarişti, o listă care-i cuprinde, aproape fără excepţie, pe mai toţi scriitorii români, mai mult sau mai puţin importanţi, care au fost/sunt contemporani cu cinematograful. Din păcate, avem puţini scenarişti profesionişti. Şi ei sunt tot din rândurile scriitorilor, cum vom vedea. Cei mai mulţi însă au văzut în cinematograf o sursă uşoară de câştig.

De aceea e bine să luăm aminte la pilda pionierilor şi la idealurile lor. Ei au înţeles din capul locului care este importanţa scenariului pentru cinematografia naţională. Şi au înţeles şi adevărata lui natură. Dintre toate definiţiile care i s-au dat şi i se vor mai da, fie că este considerat un hibrid, fie un gen literar, fie o ancilla a viziunii regizorale, cea mai exactă, care rezistă timpului şi îi acoperă perfect conceptul, este definiţia lui C. Th. Theodorescu: **literatură pentru cinematograf**. Este aici inclus şi ceea ce avea să fie *„scenariul emoţional"* al lui Eisenstein, pe care Pudovkin l-a identificat cu *„opera literară"*. Aşa cum un tânăr critic, Paul Constantin, elogiind filmul de debut al lui Ion Şahighian, **Simfonia dragostei** (1928), film bine primit de critică, inclusiv de exigentul Camil Petrescu, avea să numească cinematograful *„literatură de lumină"*, iar secvenţele, *„pagini cinegrafice"* (în „Cinema", nr. 103/1929). În acest sens, întreaga literatură a lumii poate fi considerată un virtual cinematograf, o cinelimbă sau o cineliteratură. După cum, la rândul său, cinematograful poate fi definit drept literatură audiovizuală. E oare întâmplător faptul că **literatura pentru cinematograf**, adică scenariul, i se părea a fi, aceluiaşi pionier, o **artă nouă**?!

Scanned with CamScanner

SUB STEAUA TEATRULUI

Este teatrul literatură? Evident. Atâta timp cât teatrul, spectacolul teatral, va avea la bază un text dramatic, teatrul va fi literatură. Sunt autori, începând cu Seneca şi până la Paul Claudel, care au scris teatru pentru lectură, nu pentru scenă. Pe Cehov sau Ibsen îi poţi savura şi citindu-le piesele, şi văzând spectacole după ele. După cum sunt şi autori care n-au scris decât pentru scenă, precum Shakespeare, Caragiale sau Brecht, deşi şi pe aceştia îi putem citi cu plăcere. În cazul lui Shakespeare este chiar o minune că i s-au putut re-compune textele, căci opera lui teatrală a fost de natură orală, ea s-a putut salva prin scris graţie memoriei actorilor care au jucat în piesele sale la Globe Theatre, înainte ca acesta să ardă. Brecht şi mulţi autori moderni, printre care Mircea Ghiţulescu mă include şi pe mine, n-au făcut literatură dramatică, n-au scris texte pentru lectură (piese de teatru propriu-zise), ci au scris direct spectacole, texte ca şi jucate, ca şi reprezentate.

Acelaşi lucru este valabil, în fond, şi pentru Caragiale, deşi, într-un moment de criză, marele comediograf avea să-şi taxeze piesele drept nişte „*încercări cu desăvârşire nenorocite*", nişte „*blestemate şi diavoleşti născociri*", cerând direcţiei Teatrului Naţional din Bucureşti să i le scoată din repertoriu (şi Tolstoi, la bătrâneţe, şi-a renegat **Ana Karenina** şi **Război şi pace**). Dar, aşa cum am arătat, Caragiale a făcut mult mai mult: a scris *scenarii comprimate*, a scris pentru cinematograf, cu toate că nu ne-a lăsat nici o urmă publică cu privire la noua invenţie care cucerise lumea încă din timpul vieţii lui (cu precizarea că, repetăm, *nu a vrut* să ne lase nici o urmă, cum reiese dintr-o însemnare, dată de editor ca *variantă*, aflată în **Din carnetul unui vechi sufleor**, pe care a tăiat-o, referitoare la filmul sonor, văzut ca o îmbinare între invenţia lui Edison şi fonograf, minune care, visa Caragiale, ar putea să ni-l arate în viitor pe pânză pe Millo gesticulând şi vorbind!). Faptul că nu era însă

Scanned with CamScanner

străin de *„reprezentaţiile high-life”*, cum numea „L'Indépendence Roumaine” spectacolele cinematografice date în chiar clădirea unde acest ziar îşi avea sediul (vizavi de actualul Palat al Telefoanelor de pe Calea Victoriei), o dovedeşte însăşi schiţa **High-life**, în care personaj principal este un Claymoor de provincie. Bucata, o parodie la adresa „lumii bune” de la noi, trădează, indirect, atitudinea lui Caragiale faţă de cinematograf, mai exact, faţă de felul cum era receptat, trăit acest fenomen – fenomenul high-life în general – pe malurile Dâmboviţei. Faţă de cinematograful propriu-zis, Caragiale ar fi trebuit să aibă o atitudine pozitivă (cum îl trădează şi *varianta* pomenită mai sus, la care a renunţat!), dat fiind că şi literatura (teatrul) lui este o *„artă de bâlci”*, de mahala, aşa cum a taxat-o critica epocii, aşa cum era considerat şi cinematograful, al cărui destin iniţial s-a identificat cu barăcile iarmaroacelor şi tejghelele cafenelelor, locul predilect al lui nenea Iancu, unde şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă şi unde şi-a lăsat şi geniul (doar talentul i-a rămas în operă, cum l-au definit contemporanii conform butadei lui Oscar Wilde).

Cinematograful se amesteca firesc cu spectacolul de Moşi, cu patricienii, berea şi mititeii. Până în momentul când el a fost salvat pe *„calea teatrală spectaculară”* de Georges Méliès. Poate de aceea Caragiale s-a ţinut departe de cinematograf, în faza lui iniţială, experimentală şi distractiv-uşoară, fiindcă el era în primul rând un adevărat om de teatru. Ca şi Méliès, care era regizor şi director al teatrului „Robert Houdin” din Paris şi care a văzut în cinematograf un efect de trucaj, un alt mod, mai ingenios, de a face teatru. **Voiaj în lună** (1902) şi celelalte filme ale sale nu sunt altceva decât prestidigitaţii teatrale. El a folosit tehnica şi arta cinematografică pentru a obţine, înainte de toate, iluzii optice. Acest gând l-a atras spre noua invenţie şi a încercat să facă din ea o magie spectaculară, precum a reuşit în **Cele 400 de farse ale diavolului** (1906).

Ce altceva a urmărit şi Caragiale să facă prin teatrul său, în general, prin literatura sa?! Nu a simţit enorm şi a văzut monstruos tocmai ca să pună la cale *„farse ale diavolului”*, fie că el se numea Kir Ianulea, Acriviţa, Cănuţă sau Agamiţă Dandanache?! În acest sens, Caragiale poate fi numit un Méliès al românilor. Ceea ce avea să fie cinematograful, a fost pentru Caragiale teatrul. Pe care îl deosebea de literatură. Iată ce scria el la 8 august 1897 în „Epoca”: *„Teatrul şi literatura sunt două arte cu totul deosebite şi prin intenţie şi prin modul de manifestare a acesteia. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul terenî.* Dar oare această definiţie a teatrului nu i se potriveşte de minune şi cinematografului? Nu este şi filmul o artă de sinteză, *„ultimul emancipat”*, cum îl va numi Camil Petrescu?! Până la apariţia cinematografului, acest statut îl avea însă teatrul. El era vedeta. El era arta

Scanned with CamScanner

totală. El era genul superior, care îngloba toate artele, subordonându-le, făcându-le cenuşăresele sale. Iată de ce filmul, în faza iniţială, neevoluată tehnic, redusă la *„fotografii animate"*, a fost considerat ancilla teatrului, de parcă definiţia lui Caragiale a fost o călăuză pentru practica artistică a viitorului.

Încă de la naşterea sa, deci, filmul a stat sub semnul sau steaua teatrului. Chiar şi pentru „profeţii" care au văzut în el *„moartea teatrului"*, întrucât aceştia îl substituiau bătrânei arte! De altfel, unul din procedeele iluzioniste ale lui Méliès, descoperit accidental (blocarea aparatului de filmat), se numea *„trucajul prin substituire"*. Toate definiţiile se învârteau în jurul raportului teatru-film. Însuşi scriitorul belgian Théo Hannon, considerat primul critic de film din lume, în comentariul său din „La Chronique" (13 noiembrie 1895) asupra reprezentaţiilor date de fraţii Lumière la Bruxelles în 10 şi 12 noiembrie 1895, a văzut în cinematograf un *„Hamlet al secolului al XX-lea"*. Interesant mai este şi altceva: în absolut toate cronicile care s-au scris despre primele reprezentaţii cinematografice e prezent cuvântul *viaţă*, respectiv ideea că cinematograful dă *„iluzia absolută a vieţii"*, că este *„fotografie vie"* şi că în viitor n-ar fi exclus ca el să se substituie chiar vieţii înseşi! Nu aceleaşi lucruri s-au afirmat, încă din antichitate, şi despre teatru? Nu este teatrul viaţă, viaţa însăşi?! Nu a spus Shakespeare că *„lumea-ntreagă e-o scenă şi toţi oamenii-s actori"*?! Şi nu au tins inventatorii tuturor timpurilor spre o „minune" care să creeze iluzia perfectă a vieţii, care să concureze realitatea însăşi, să înregistreze miracolul mişcării şi mai ales să *„lupte cu uitarea"*?!

La Muzeul Grévin din Paris, încă din 1892, se dădeau spectacole cu ajutorul **teatrului optic** (praxinoscopul îmbunătăţit) al lui Reynaud, pe care l-am văzut şi eu funcţionând nu numai la Paris, dar şi la Muzeul ştiinţei din Londra, cât şi la Muzeul Gatty din Los Angeles. Şi Mircea Veroiu, în filmul său **Scrisorile prietenului**, după A. E. Baconski, va aduce un omagiu acestei faze a cinematografului prin prezenţa stranie, în farul de la malul mării, a unui **kinetoscop**, care îi umple timpul sau îi hrăneşte aşteptatea singuraticului paznic a cărui existenţă a fost pusă de scriitor *„sub o zodie de blestem şi taină"*. Există aici, în muzeele de care am amintit, colecţii de astfel de aparate „preistorice", care stârnesc şi azi curiozitatea vizitatorilor. Este de-a dreptul impresionant spectacolul evoluţiei tehnicii, care până la urmă a dus la perfecţionarea unui aparat şi la descoperirea unor procedee care să permită, cum mărturisea Méliés, *„să facem vizibil supranaturalul, imaginarul, chiar imposibilul"*. Totodată, *„aplicând teatrului fotografia animată"*, bazându-se pe arta iluzionismului pe care o practicase timp de 25 de ani la teatrul „Robert Houdin", Georges Méliès lansează estetica *teatrului filmat*, care va marca însăşi istoria cinematografului, implicit teoria filmului – şi e suficient să ne gândim, în cazul nostru, la ecranizarea pieselor lui Caragiale şi la poziţia lui Camil Petrescu în această problemă.

Scanned with CamScanner

De altfel, într-o ţară care a dat atât de mari dramaturgi, precum Alecsandri, Caragiale, Hasdeu, Delavrancea, Davila, Victor Eftimiu, Tudor Muşatescu, Mihail Sebastian, Camil Petrescu sau Eugen Ionescu, era imposibil ca cinematograful să nu fie continuu raportat la teatru, fie ca un adversar al acestuia, fie ca o substituţie a lui, fie ca o ancilla, cum l-ar fi situat Caragiale. Un Tudor Muşatescu avea chiar să declare, într-o avanpremieră la filmul scris de el **O noapte de pomină** (1939), că, în general, *„cel mai indicat să scrie scenariu de film este autorul dramatic care – chiar dacă nu are experienţa şi informaţia specială necesare realizării unui scenariu – are totuşi obişnuinţa viziunii dramatice într-o desfăşurare de acţiune, rutina efectului de teatru şi experienţa dozajului replicii, toate acestea la fel de importante în film ca şi în teatru"*. Desigur, au fost şi voci care au anunţat moartea teatrului. În articolul **Dispariţia teatrului**, apărut în ziarul ieşean „Opinia" din 3 ianuarie 1907, A. Steuerman-Rodion, scriitor şi gazetar prolific, vorbeşte de *„teatrul cinematografic"* ca de o biunitate audiovizuală care, fiind *„arta de a reda natura însăşi"*, va înlocui teatrul *„de astăzi"*, aflat la apogeul limitelor sale imitative. De fapt, el vorbea tot despre teatru, despre un alt mod de a face teatru. Departe de a muri sau a dispărea, teatrul şi-a reîmprospătat mijloacele, luând de la cinematograf ceea ce-i lipsea, ceea ce a considerat că îl face mai viu, mai atractiv. Toate teatrele, toate companiile teatrale au început să apeleze la „cinematografişti", să facă *„teatru cu cinematograf"*, să-şi prefaţeze spectacolele sau să le *„asorteze"* cu *„scene filmate"*, practică ce nu a încetat apoi niciodată, până la cele mai recente montări, cum ar fi spectacolul **Lolita** de la Teatrul Mic, adaptare scenică după **Lolita, a screenplay** – scenariul de film al lui Vladimir Nabokov, în regia Cătălinei Buzoianu, care a vizualizat anumite părţi epice ale scenariului dramatizat, cum ar fi fuga perversului Humbert cu „nimfeta" sa Lolita pe meleagurile americane, apelând la proiecţii şi efecte cinematografice.

Cap de serie în această direcţie este piesa **Înşir'te mărgărite** a lui Victor Eftimiu, montată pe scena Teatrului Naţional în anul 1911, prilej cu care au fost inserate în spectacol câteva intermedii cinematografice, adică secvenţe proiectate între actele piesei. Regia acestor momente a fost încredinţată lui Aristide Demetriade şi Grigore Brezeanu, amândoi absolvenţi ai Conservatorului de artă dramatică din Bucureşti, cei dintâi animatori ai vieţii cinematografice de la noi, care au semnat scenariul şi regia primelor filme de ficţiune rom,neşti, în care au fost şi protagonişti. Cap de serie ar fi trebuit să fie un alt proiect, poemul istoric **Carmen Saeculare** de D. Anghel şi Şt. O. Iosif, care a fost reprezentat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la 24 ianuarie 1909, cu prilejul comemorării a 50 de ani de la Unirea Principatelor. Personajele principale sunt Danubiu şi Doina, care evocă istoria neamului românesc de la

Scanned with CamScanner

ciobanii mioritici şi eroii Daciei, trecând prin Basarabi, Mircea, Alexandru, Ştefan Vodă, Mihai, Tudor Vladimirescu, până la Cuza şi grupul Unioniştilor, ca să termine apoteotic cu Carol I – *„Căci El e cel ce ţine în mână viitorul!"*, cum sună versul final. În dosarul acestui eveniment, dosar care se află la ANF, o donaţie recentă a Muzeului Teatrului Naţional, există o scrisoare (nedatată) a secretarului „Teatrului sătesc", Victor Bumbescu, către Directorul General al Teatrelor (fără să fie numit, dar probabil Pompiliu Eliade), în care se arată: *„În programul Şezătorilor Şcolare pe care le organizează Teatrul sătesc în cursul lunii Maiu şi Iunie figurează şi poemul* **Carmen Saeculare** *de Şt. O. Iosif şi Anghel. Cum acest poem reprezentat necesită o figuraţie de 200 de persoane şi deplasarea unui regizor, 3 croitori, un electrician, aşi crede de cuviinţă ca să se cinematografieze partea din poem unde apare figuraţia, simplificând astfel greutăţile de montare, cheltuielile şi transportul costumelor Teatrului Naţional în oraşele de provincie. În acest sens am cerut oferta Casei de filme Leon Popescu, care ar fi dispusă pe un preţ foarte redus să se puie la dispoziţia noastră, cinematografiind poemul* **Carmen Saeculare**". Dosarul mai conţine o „Schiţă de scenar Cinematografic al Poemului **Carmen Saeculare**" semnată de Aristide Demetriade. **Schiţa de scenar** (pentru prima dată apare într-un document acest cuvânt), scrisă frumos, caligrafic, cu cerneală neagră, conţine X tablouri sau secvenţe. Legăturile dintre scenele istorice ale poemului, ilustrate prin imagini adecvate, se fac prin sugestia norilor, ca simbol al ideii de trecere. Tabloul V, de pildă, conţine doar indicaţia: *„Nor însângerat"*. Din păcate, cinematografierea poemului **Carmen Saeculare** nu s-a realizat. Ea ar fi putut să fie prima de acest fel din cinematografia noastră, deşi, dacă ţinem seama că Studioul lui Leon Popescu, invocat în scrisoare, datează din 1912, tot **Înşir'te mărgărite** păstrează întâietatea. Un alt argument în favoarea piesei lui Victor Eftimiu ar fi şi faptul că faimosul **Memoriu** al lui Leon Popescu, un program de cultură naţională care avea în vedere *„luminarea poporului dela ţară"* prin cinematograf, datează din 1913. Poemul **Carmen Saeculare** se încadra perfect unui astfel de program. Iar semnătura lui Aristide Demetriade era deja o garanţie.

Faptul că cinematograful românesc se află, încă de la începuturile sale, sub steaua teatrului, aşa cum se află, de altfel, şi cinematograful mondial – şi să ne gândim la pionierii lui (Méliès, Griffith, Sennett, Chaplin sau Keaton), care au fost oameni de teatru şi circ, în primul rând actori –, este dovedit de prezenţa copleşitoare a actorilor români pe genericele celor dintâi producţii cinematografice de la noi. Dacă este adevărat că teatrul, piesa de teatru, indiferent de intenţie, este literatură, nu-i mai puţin adevărat că modul său de manifestare, îndeosebi când este vorba despre spectacolul teatral şi de cel cinematografic, îl constituie actorul. El este sufletul şi mesagerul artei spectacolului. Prin el scriitorul transmite publicului mesajele sale. Şi dacă ţinem seama că la temelia

Scanned with CamScanner

teatrului se află actorul-poet, aedul, rapsodul care îşi cânta şi recita textele, că însuşi Shakespeare, cel mai mare dramaturg din toate timpurile, a fost actor, nu trebuie să ne mai mirăm că tot actorii au fost cei dintâi oameni de film, cei dintâi Artişti care au fost atraşi de noua invenţie, care au simţit că prin noua limbă a „*fotografiilor animate*", numită mai apoi **cinelimbă**, se pot exprima pe sine mai direct, mai viu şi totodată mai complex decât au făcut-o până atunci prin alte mijloace. Iar dacă ţinem seama că mulţi dintre cei mai buni şi talentaţi actori români au fost/ sunt şi scriitori şi adesea autori de scenarii nu trebuie să ne mai mire deloc faptul că ei, actorii, încă de la apariţia noii invenţii, aveau să fie animatorii cei mai constanţi ai filmului românesc! Lista cu numele lor, de la un Gheorghe Ciprian sau Dina Cocea la un Mircea Albulescu sau Dumitru Furdui, este impresionantă şi poate fi găsită în Fişierul acestei cărţi.

Desigur, mai ales în faza incipientă a mariajului, actorii noştri, cei care s-au apropiat de cinematograf, nu s-au putut dezbăra uşor de deprinderile scenei, imprimând artei filmului o teatralitate excesivă. Dacă filmul american s-a emancipat din start, dacă şi-a găsit calea proprie datorită actorilor de circ (clovnilor), dacă cel francez îi datorează această emancipare unui iluzionist de geniu, filmul românesc, în schimb, a purtat ani de zile – şi mai poartă şi azi într-o mare măsură – amprenta teatralizării excesive, începând cu **Independenţa României** (1912) şi până la **Turnul din Pisa** (2002), un film dominat de spectacolul actoricesc, de parcă ar fi fost scris (Dumitru Radu Popescu) şi regizat (Şerban Marinescu) pentru Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu şi Dorel Vişan. De altfel, filmul românesc este rodul Artiştilor, cum îi numea Jean Georgescu pe actori. El poartă amprenta actorilor care l-au creat, fie că s-au numit Aristide Demetriade, Nottara sau George Vraca, fie Beligan, Birlic sau Giugaru, fie Amza Pellea, Dinică sau Florin Piersic.

Lăsând la o parte rigorile estetice – deşi o adevărată istorie (a literaturii sau a cinematografului) se face din perspectivă critică –, cert este că *filmul românesc stă sub steaua actorului de teatru*. Noi nu am avut o şcoală a actorului de film, în genul lui "United Artists" sau al şcolii newyorkeze „Actor's Studio", starul platourilor de filmare a venit direct de pe scenele teatrelor şi şi-a impus personalitatea, formată în laboratorul teatrului. Ecranizările după Caragiale, de pildă, implicit, la nivelul jocului, **O noapte furtunoasă** a lui Jean Georgescu, sunt la propriu teatru filmat (**O scrisoare pierdută**, în special), purtând pecetea inconfundabilă a actorilor care au jucat în ele. Multe filme s-au născut din simpla translaţie a spectacolului de pe scenă pe ecran. Şi campion la acest capitol este/va fi mereu teatrul (filmul) de televiziune.

Se poate spune, aşadar, că filmul rom,nesc este ancilla teatrului, că naşterea şi evoluţia sa se datorează în primul rând slujitorilor Thaliei, celor care au activat în jurul literaturii dramatice, scriitori, actori, scenografi sau regizori. Cum i-a fost startul, aşa i-a fost şi dezvoltarea. Acesta îi este destinul, pe care îl putem cuprinde în formula: *tradiţia*

Scanned with CamScanner

teatrală a filmului românesc. De sub dictatura acestei tradiţii s-au luptat să iasă unii cineaşti care au simţit altfel filmul, care au văzut în el un limbaj specific, aparte, deosebindu-l fundamental de teatru, aşa cum a deosebit Caragiale literatura de teatru, deşi piesele sale sunt capitole esenţiale în manualele de literatură. Au venit însă regizori ca Lucian Pintilie sau Alexa Visarion, care şi-au pus din nou amprenta viziunilor lor eminamente teatrale (vezi în special **De ce trag clopotele, Mitică?** şi **Năpasta**) asupra filmului românesc. E bine, e rău? Cine ştie? Noi nu ne-am propus aici decât să consemnăm o realitate, care, de fapt, este proprie cinemondului. A existat chiar o lungă perioadă în istoria filmului – perioada trecerii de la filmul tăcut la cel vorbitor – când piesa de teatru a fost din nou regina balului, existând chiar, mai ales la Hollywood, o modă a teatrului filmat. Filmele care aveau la bază piese de teatru au saturat piaţa, reacţia faţă de acest exces fiind însă favorabilă limbajului cinematografic, care a renăscut ca pasărea Phoenix din propria-i cenuşă, datorită în special cineaştilor şcolii ruse (Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin), care i-au opus practica asincronismului.

Peste tot în lume a existat, am putea spune, un complex mai mult sau mai puţin constant de raporturi între teatru şi film, o apropiere sau o depărtare între ele, iar uneori – în funcţie de evoluţia tehnicii – o adevărată bătălie de emancipare a noii arte de sub tutela „bătrânei doamne", deşi, atunci când raporturile dintre ele se află într-un echilibru perfect, când ecranizarea este în spiritul sursei teatrale, intuindu-i exact esenţa, rezultatul se socoteşte în capodopere: **Visul unei nopţi de vară** (Max Reinhardt, 1935), **Azilul de noapte** (Jean Renoir, 1936), **Hamlet** (Laurence Olivier, 1948, şi Franco Zeffirelli, 1990), **Domnişoara Iulia** (Alf Sjöberg, 1951), **Un tramvai numit dorinţă** (Elia Kazan, 1951), **Priveşte înapoi cu mânie** (Tony Richardson, 1959), **Othello** (S. Iutkevici, 1956), **Dulcea pasăre a tinereţii** (Richard Brooks, 1962), **Vizita** (B. Wicki, 1963), **Femeia îndărătnică** (Franco Zeffirelli, 1966), **Oedip Rege** (P. P. Pasolini, 1967), **Regele Lear** (G. Kozînţev, 1970), **Unchiul Vanea** (A. Mihalkov-Koncealovski, 1971), **Falstaff** (1946), **Macbeth** (1948) şi **Othello** (1952) ale lui Orson Welles şi multe altele. Trebuie să precizăm că toate aceste considerente sunt valabile şi pentru teatrul muzical (opera), care, de asemenea, a dat, prin unele transpuneri cinematografice, capodoperele unui nou limbaj – arta totală sau de sinteză, pe care a visat-o un Wagner şi pe care a definit-o cu exactitate Caragiale. Şi să ne gândim la **Traviata** lui Verdi şi Zeffirelli, la **Parsifal**-ul lui Wagner şi Syberberg, la **Carmen**-ul lui Bizet şi Rosi, la **Don Giovanni** al lui Mozart şi Losey sau la **Othello**, în care şi-au dat mâna Shakespeare, Verdi şi Zeffirelli, film-spectacol care a concentrat cele mai mari forţe artistice din lume ale momentului (anul 1986), făcând ca artele tradiţionale să trăiască într-o sinteză inedită, în limba universală a capodoperei absolute.

Scanned with CamScanner

Filmul de artă

În anii 1900, nu de moartea teatrului se vorbea, ci de moartea *„minunii secolului"*. Succesul inițial al noii invenții a fost de natură tehnică. Dar după ce curiozitatea stârnită de miracolul imaginilor în mișcare s-a stins, cinematograful, aflat în criză de subiecte, a părăsit mediiile high-life și a pătruns în mahalale și barăcile iarmaroacelor. Pelicule cu *„subiecte decoltate"*, ca să folosim expresia din titlul unui film de Zecca, invadează piața suburbană și transformă cinematograful într-o *„artă de bâlci"*. El cade în distracția ușoară, pentru pricopseala unora. De aceea, mai era numit și *„artă de pricopseală"*. S-a dezvoltat chiar și producția pornografică, fapt alarmant pentru stoparea căruia a fost nevoie de intervenția statului, cum s-a întâmplat în Germania, unde, în anul 1908, s-a introdus prima cenzură din lume în acest domeniu.

Goana după câștigul rapid a transformat cinematograful în industrie. Firma „Pathé", de pildă, ajunsese la niște beneficii colosale – în 1907 a realizat 24 milioane de franci la un capital inițial de doar două milioane, ceea ce l-a făcut pe Charles Pathé să afirme: *„Cu excepția industriei de război nu cred să existe o alta în Franța a cărei dezvoltare să fi fost atât de rapidă și ale cărei dividende – atât de ridicate"*. Pe toate meridianele se petrecea același lucru. Fenomenul era planetar. Însă saturația, reversul medaliei, și-a spus cuvântul: în anii 1907 – 1908, sălile de cinematograf au început să dea faliment. Aceleași subiecte insipide, răsimitate, filmări de mântuială, montaje rudimentare, invazia amatorismului, la toate capitolele, în producția de filme, toate acestea concurau la... moartea noii arte, care *„abia învățase să depene o poveste"*, cum scrie Sadoul, deplângând această fază de înfundătură creativă, marcată de o acută lipsă de imaginație.

Și atunci se produce un adevărat miracol, o nouă minune a secolului: Bătrâna Doamnă, teatrul, întinde mâna pruncului muribund și salvează cinematograful încă o dată de la agonia sa fatală. Prima oară o făcuse Méliès, acum o face un actor inteligent, pe nume Le Bargy, care este autorul principal al unei realizări epocale, de la care, pe drept cuvânt, se poate spune că începe arta filmului: **Asasinarea ducelui de Guise** (1908), film salutat de Griffith și mai târziu de Carl Dreyer ca o capodoperă. În spatele actorului principal și al trupei sale stăteau un regizor (Calmettes) și o mică societate de producție, aparținând fraților Lafitte, ce purta un nume providențial: „Le Film d'art". De fapt, fondatorii acestei societăți au fost: bancherul Paul Lafitte, actorii Le Bargy și Albert Lambert și dramaturgul Henri Lavedan. Regizor: André Calmettes. Acesta este miracolul: producției de gang, de serie, de iarmaroc, frații Lafitte îi opun „filmul de artă".

Toată istoria cinematografului stă sub semnul acestui duel între industrie și artă, între maculatură și valoare, între anonimul rapace și cre-

Scanned with CamScanner

ator (actor). Dacă până acum filmele erau realizate la kilogram, fraţii Lafitte au ideea de a crea unicate. În acest scop apelează, pentru scenarii, la mari scriitori precum Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan, Richepin, Sardou sau Rostand, iar pentru interpretarea lor angajează glorii ale Comediei Franceze: Mounet-Sully, Le Bargy, Bartet, Albert Lambert sau Sarah Bernhardt. De asemenea, îşi asigură colaborarea celor mai buni scenografi şi muzicieni. Cu „Le Film d'art", high-life-ul îşi reintră în drepturi: publicul de teatru, rafinat şi pretenţios, nu putea fi cucerit decât cu filme pe măsură, adică filme cu vedete, create de vedete. **Asasinarea ducelui de Guise** este un astfel de film. Desigur, scenariul, scris de Lavedan, aduce în faţa spectatorilor povestea unei faimoase crime pe care o ştie toată lumea: Ducele de Guise pune la cale înlăturarea de pe tron a regelui Henric al III-lea, dar este asasinat la Bois de garda (îcei 45î) credincioasă regelui. Un film istoric, deci, a cărui acţiune se petrece în secolul al XVI-lea. Subiecte asemănătoare au mai fost abordate de către predecesori, de data aceasta însă realizarea este atât de surprinzătoare, bazată pe principii total noi, încât are darul de a uimi elita pariziană a literelor şi artelor prezentă la eveniment. Însuşi Pathé îi va declara lui Lafitte: *„Ai fost mai tare ca noi"*.

În ce constă succesul acestui film, a cărui muzică nu e semnată de altcineva decât de marele Saint-Saëns? În noutatea pe care o aduce la nivelul interpretării: în loc de vorbe şi gesticulaţie, sobrietate, analiza compoziţională a mimicii, studiul psihologic al expresiei. Convenţionalitatea în jocul grăbit de până atunci al actorului este înlocuită cu o altă convenţie, cea a gesturilor cvasiimobile, care va marca un nou drum în interpretare, culminând cu arta lui Jannings. Lecţia lui Le Bargy a folosit atâtor şcoli de cinema şi în special celei americane. Era, în fond, o lecţie de teatru. De teatru adevărat. Bătrâna Doamnă triumfa din nou, îşi arăta veşnica tinereţe. Acesta este şi punctul de vedere al unuia din cei mai valoroşi critici de film, l-am numit pe Jean Mitry, care avea să scrie (referitor la începutul artei mute, legat de filmul lui Le Bargy, căruia şi el, ca şi Sadoul, îi atribuie meritele principale): *„Deşi teatrale, concepţiile lui Le Bargy i-au învăţat pe majoritatea regizorilor vremii cum să dirijeze actorii şi să-i situeze în decor, cum să compună şi să mobilizeze un spaţiu, cum să «pună în scenă» după principii valabile pentru toate filmele, limbajul cinematografic fiind încă în faşă. Aceştia au învăţat, îndeosebi, să construiască un scenariu solid, concentrat dramaturgic, singura formulă convenabilă pentru durata redusă a spectacolului de cinema. Aici se află câştigurile decisive, care nu trebuie ignorate, sub pretextul apartenenţei lor la o concepţie eronată, arta spectacolului fiind, pe atunci, de neconceput altfel decât în legătură cu scena şi sub auspiciile teatrului"*.

Sub aceste auspicii cinematograful a renăscut, arta filmului a intrat pe adevăratul ei făgaş, toate marile case de filme din lume reluând for-

Scanned with CamScanner

mula **Ducelui de Guise** şi aplicând-o până la exces – un nou exces -, precum Zukor, care va prelua şi deviza „Filmului de artă": Actori faimoşi în piese faimoase (*Famous Players in Famous Plays*), din care se va naşte star-sistemul hollywoodian şi, implicit, supremaţia filmelor americane.

Evident, ecoul e receptat şi pe malurile Dâmboviţei. În 1912, Leon Popescu, primul important producător de filme de la noi, împreună cu actori de frunte ai Teatrului Naţional din Bucureşti, ca Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Petre Liciu, Ion Brezeanu şi fiul său, regizorul Grigore Brezeanu, înfiinţează, după modelul francez, societatea „Filmul de artă Leon M. Popescu". Societate care, mai apoi, în colaborare cu vestita companie teatrală Marioara Voiculescu – Constantin Radovici, va realiza o serie impresionantă de „filme de artă", ce vor plasa filmul românesc pe direcţia care îi va marca destinul: *o cinematografie bazată pe Scriitor şi Artist, pe literatura valoroasă şi pe mari actori*. Ca şi sora sa pariziană, „Filmul de artă" românesc va atrage forţele artistice cele mai de seamă ale momentului, de la scriitori ca Liviu Rebreanu şi Emil Gârleanu la actori de frunte ai scenei româneşti. Dovadă că spectacolele cinematografice au stat şi la noi, aşa cum spunea Mitry, sub auspiciile teatrului, în legătură nemijlocită cu scena.

Deja achiziţia cea mai importantă a „Filmului de artă", tânărul regizor Grigore Brezeanu, el însuşi actor, simbol al stelei care luminează orbitor, apoi se stinge repede (a trăit doar 28 de ani, între 1891 – 1919), debutase cu **Amor fatal** (premiera: 18 septembrie 1911, cinema Pathé), considerat actul de naştere al filmului românesc, rezultat al „amorului fatală dintre teatru şi film, dintre scena românească şi cinematograf. Nu numai că această primă *„dramă sentimentală"* sau *„dramă de mare spectacol"*, cum suna reclama filmului, a fost realizată cu mari actori (Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Aurel Barbelian, C. Neamţu-Ottonel, Grigore Brezeanu însuşi), dar avea ca sursă de plecare o piesă de teatru, purta deci pecetea „teatrului filmat", filmul fiind anunţat în presa vremii drept *„cinematografierea uneia dintre cele mai celebre piese din repertoriul Teatrului Naţional"*, piesă *„aranjată pentru cinematograf"*. Deşi n-a fost identificată încă nici o piesă cu acest titlu în repertoriul Teatrului Naţional din acei ani, totuşi e de presupus că în ea jucau şi actorii mai sus citaţi. Din păcate, filmul s-a pierdut, ca majoritatea filmelor produse în acea perioadă de pionierat, dar bănuim că aportul regizorului a fost consistent dacă avem în vedere că filmările au avut loc în grădina „Mitică Georgescu" şi la Băneasa, aşa cum aflăm din răspunsul actorului Neamţu-Ottonel la o anchetă a Arhivei Naţionale de Filme. Prin urmare, Grigore Brezeanu şi-a scos actorii în afara scenei, s-a folosit de tehnica plain-air-ului practicată de cineaştii francezi. Trebuie precizat că filmul **Amor fatal** a fost produs de firma „Pathé", prin reprezentanţa ei de la Bucureşti, al cărei operator era Victor De Bon.

Scanned with CamScanner

E semnificativ, de altfel, faptul că ceea ce s-a petrecut pe malurile Senei se repeta şi pe malurile Dâmboviţei. Adică disputa dintre societăţile fraţilor Pathé şi Lafitte s-a transferat şi la noi, respectiv între reprezentanţa „Pathé" de la Bucureşti şi abia înfiinţata societate „Filmul de artă Leon M. Popescu", al cărei principal proiect a avut totuşi un ţel profund naţional: realizarea filmului **Independenţa României** (1912). Această mare idee i-a legat pe producător, scriitori şi actori, care, cu mult entuziasm, au pornit la drum, punând bazele unei noi arte pe pământul românesc. Nu întâmplător, ei au pornit de la un nucleu dramatic existent în populara poemă a lui Vasile Alecsandri **Peneş Curcanul**. Reconstituirea războiului româno-ruso-turc din 1977-1978 s-a brodat, deci, pe trama idilei dintre Peneş şi Rodica, începând cu momentul horei din sat, când se anunţă mobilizarea, ca acţiunea filmului să se continue apoi cu plecarea celor *„nouă şi cu sergentul zece"* la război, iar în final, după evenimentele belice (s-a insistat în special pe momentele „Valea Plângerii" şi căderea Plevnei), să-l vedem pe acelaşi Peneş întorcându-se acasă, spre bucuria Rodicăi, ca un „curcan", cu medalia victoriei în piept.

Alecsandri era o autoritate, mai ales în lumea scenei, piesele sale făcând gloria teatrului românesc şi a actorilor săi. De numele lui Alecsandri, a cărui operă constituie o solidă punte de trecere de la literatura veche la literatura marilor clasici, se leagă chiar afirmarea teatrului românesc şi multe valori îi datorează cariera, cum ar fi Matei Millo, Carmen-Sylva, regina-poetă, foarte sensibilă la sfaturile prietenului său intim, iar mai apoi o întreagă pleiadă de actori, cum ar fi Arcadie Donos şi Draga Olteanu-Matei, care au întruchipat-o în tot atâtea ipostaze memorabile pe Chiriţoaia. În cazul din urmă, succesul de pe scenă s-a vrut a fi transferat şi pe ecran, dar cele două ecranizări datorate lui Mircea Drăgan, **Cucoana Chiriţa** (1986) şi **Chiriţa în Iaşi** (1988), după scenariile scrise chiar de interpreta principală, care le-a mai „fitirisit" şi ea pe ici, pe colo cu niscaiva condimente din **Iaşii în carnaval**, **Sandu Napoilă, ultra retrogradul** sau **Clevetici, ultra demagogul**, sunt marcate de şarjarea excesivă a mijloacelor, ceea ce duce la alterarea sensurilor şi la trivializarea umorului alecsandrin, pe „gustul" unui anumit public, de mahala, metehne de care n-au fost scutite nici ecranizările după Caragiale, după comediile sale îndeosebi, înrudite cu cele ale lui Alecsandri, în ciuda aparenţelor care i-au separat în viaţă pe cei doi clasici ai literaturii noastre. Alecsandri, care îl remarcase pe tânărul ce tradusese **Roma învinsă**, de Parodi, a rezistat atacurilor veninoase de mai târziu ale lui Caragiale, care îi opunea *regelui poeziei* pe *împăratul poeziei*, adică pe Eminescu, şi le-a răspuns cu noblеţe, cu boierie, pentru că arta, în acea epocă de emancipare spirituală, era apanajul boierilor. Nu numai literatura română le datorează acestora strălucirea începuturilor sale, care vor fi consfinţite heraldic de un Mateiu Caragiale, prototipul,

Scanned with CamScanner

la noi, al scriitorului dandy sau aristocrat, deşi, paradoxal, a avut o origine atât de obscură, dar şi cinematograful, ştiut fiind că primul său cronicar a fost un urmaş al boierilor Văcăreşti, Mihai Văcărescu, alias Claymoor. Nemaivorbind că primele proiecţii cinematografice au avut adeziunea elitei, a liberalismului din epocă, ele fiind considerate de însuşi Claymoor *„reprezentaţii high-life"*.

De asemenea, cel mai valoros film al perioadei mute a cinematografului românesc este legat de numele lui Alecsandri, film care, din fericire, s-a păstrat (mai exact, o copie pozitivă a lui în lungime de 1 295 metri), ceea ce îl aşază în capul listei celor mai vizionate filme din acea epocă şi nu numai. **Independenţa României** este capul de afiş al Arhivei Naţionale de Filme. Reuşita acestui film, cu un titlu providenţial, a fost de bun augur pentru entuziaştii pionieri ai cinematografului românesc strânşi în jurul „Filmului de artă Leon M. Popescu". Aşa cum a fost şi numele lui Vasile Alecsandri – istoria filmului românesc stă sub steaua Sfântului Vasile! –, de care avea să se lege şi o altă reuşită a societăţii, filmul **Cetatea Neamţului** (1913), o ecranizare a piesei omonime a lui Vasile Alecsandri datorată lui Emil Gârleanu. La scrierea scenariului, completat şi cu momente inspirate de nuvela lui Costache Negruzzi **Sobieski şi românii**, a colaborat şi scriitorul Corneliu Moldovanu, care colaborase şi la scrierea scenariului **Independenţa României** (alături de Grigore Brezeanu şi actorii Petre Liciu, Constantin I. Nottara şi Aristide Demetriade). Reuşita filmului **Cetatea Neamţului**, care cuprinde un episod din *„istoria vitejiei neamului"*, cum îl prezintă presa vremii, respectiv *„luptele trufaşului rege polon Sobieschi cu plăieşii moldoveni, rânduiţi de pază la cetate"*, se datorează în mare parte Teatrului Naţional din Craiova, atât trupei actoriceşti, care a susţinut interpretarea, cât şi recuzitei sale, directorul teatrului craiovean fiind la acea dată chiar Emil G,rleanu.

Succesul filmului (din păcate, şi acest film s-a pierdut!) a fost deplin, el fiind difuzat şi în Transilvania şi, se pare, şi în comunităţile româneşti din America. Iată ce scria unul din cei mai exigenţi critici de film ai momentului, scriitorul Mihail Sorbul, în „Rampa" din 18 ianuarie 1914: *„Cu riscul de a mi se bănui obiectivitatea, care întotdeauna m-a condus în aceste «însemnări», susţin că filmul* **Cetatea Neamţului** *este un succes al cinematografului românesc. Filmul prezintă un neaşteptat interes, ce te prinde de la întâiul tablou şi te face din când în când să aplauzi de bucurie. Asta evident că e un succes moral. Desfăşurarea filmului e gradată, montarea – o bogăţie nebănuită de amănunte. Remarc armata leşească, bejenia şi nunta. Dacă mai adaug jocul artiştilor craioveni, pot spune că am avut deosebita satisfacţie de a asista la o evoluţie, de altminteri firească, a cinematografului nostru. Şi să nu precupeţesc laudele, mărturisesc că am văzut o sumedenie de filme străine care nici nu pot suferi comparaţie cu* **Cetatea Neamţului**..."

Scanned with CamScanner

Rampa cinematografului

Mihail Sorbul a fost un martor important al naşterii filmului românesc şi un atent observator al evoluţiei lui. Dramaturg şi el, ba unul din cei mai marcanţi (**Dezertorul** e o capodoperă, dar şi **Patima roşie** şi **Letopiseţi** s-au bucurat de mari momente de succes, cum a fost recentul – toamna anului 2002 - spectacol de televiziune al lui Geo Saizescu după **Patima roşie**), s-a pus în slujba filmului şi cu pana. Încă din 1910, când, împreună cu prietenul său *„de un leat"*, Liviu Rebreanu, scoate revista „Scena", inaugurează prima rubrică de film de la noi, revistă care, deşi închinată Thaliei, îi va consacra cinematografului *„din când în când această cronică menită să-i dea sprijin binemeritat"*, cum se încheie introducerea-program apărută în primul ei număr, sub semnătura „Cinema-Scena". Sub această bi-unitate semnificativă apare, deci, primul manifest teoretic de la noi, anticipând chiar **Manifestul celor şapte arte** al lui Ricciotto Canudo, căci autorii lui, Sorbul şi Rebreanu, văd în cinematograf o artă menită *„să înlesnească revoluţia culturală şi estetică"*. Era firesc să apară într-o revistă de teatru şi o rubrică de film întrucât cinematograful a fost văzut din start ca o ancilla a Bătrânei Doamne sau, mai exact, o soră cu mult mai tânără a ei. Dovadă că mesajul „Scenei", cu o viaţă scurtă de numai zece numere, a fost preluat de o altă revistă de teatru, e vorba de „Rampa" lui N. D. Cocea, care va consacra în mod constant cinematografului cronici semnate de nume prestigioase. În redacţia „Rampei" avea să intre însuşi Liviu Rebreanu. Meritul „Scenei" este însă acela de a fi definit locul cinematografului, văzut ca o **punte de legătură** între *„literatura uşoară"* sau *„improvizaţiile populare de reprezentaţiuni"* (bâlciul adică) şi *„scena adevăratului teatru"*. I se întrevede aici noii arte o independenţă relativă, de vreme ce Mihail Sorbul va avea rezerve serioase vizavi de experimentul Teatrului Naţional din Bucureşti cu **Înşir'te mărgărite**. În „Adevărul" din 9 noiembrie 1911, el va preciza: *„E vorba de inovaţia cu cinematograful, de* compromisul *între o artă ce şi-a câştigat cu prisosinţă acest titlu glorios şi între un început de artă, neconsacrată încă şi tot atât de înrudită cu teatrul cum ar fi pictura de o pildă cu literatura. Reuşit-a oare acest compromis? Iată o chestiune de discutat, deşi unanimitatea presei a primit fără rezerve această inovaţie. Eu unul o socotesc un semn de decadenţă..."*

Cinematograf în teatru

Într-adevăr, iată o chestiune de discutat! De la acest moment se declanşează în presa românească o dispută acerbă pro şi contra cinematograf în teatru, respectiv în jurul raportului teatru-film, care va cul-

Scanned with CamScanner

mina în anul 1936 cu polemica dintre G. Călinescu şi D. I. Suchianu prilejuită de ecranizarea lui Max Reinhardt a piesei **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare. Sunt voci care primesc experimentul cu entuziasm, precum Emil Fagure sau D. Karnabatt (*„Proiecţiunile foarte artistice inspirate din motive româneşti se îmbină de minune cu textul şi completează fondul piesei"* – în „Minerva" din 9 nov. 1911), altele care consideră că *„e nedemn şi penibil ca în acelaşi timp să auzi versuri româneşti frumoase (...) şi să vezi desfăşurându-se un film săltăreţ ignobil, demn de o grădină de mahala, sub pretext că se fac puneri în scenă... à la Reinhardt"* (Alexandrescu Dorna, în „Universul" din 15 nov. 1911), ca atare, e de preferat *„să lăsăm închipuirei să completeze ceea ce scena însăşi refuză să cuprindă"* (P. Locusteanu, în „Flacăra" din 19 nov. 1911), observaţie justă, care e scoasă parcă din prologurile lui Shakespeare.

Dar practica „cinematografului în teatru" trebuia privită de la caz la caz, fiind la modă pe scenele mapamondului, uneori cu rezultate bune, alteori nu. Celor de la „Rampa", o revistă europeană, nu le putea fi indiferent nimic din ce se întâmpla în jurul acestei chestiuni arzătoare la ordinea zilei şi căutau să-şi ţină la curent cititorii. Astfel, în numărul din 10 nov. 1911, în articolul **Cinematograful în teatru**, publicat chiar pe prima pagină, se scria: *„Ideea de a introduce cinematograf în teatru nu e nouă. Inovaţia aceasta a fost introdusă mai întâi la Opera mare din Viena şi efectul ei a fost grandios. Se cânta* **Walkyria** *şi, la un moment dat, în clipa când walkiriile părăseau scena (...), pe o pânză albă se proectă continuarea acţiunii"*. Într-un alt articol, dar purtând acelaşi titlu, **Cinematograful în teatru**, apărut la 1 dec. 1911 şi semnat V. Scânteie, se face o analiză a evoluţiei cinematografului, care de la o artă de bâlci *„s-a prefăcut într-un adevărat teatru"*. Mai mult: *„Teatrele mari spre a-şi originaliza repertoriul şi spre a da mai mult efect scenelor vii ce vor urma, lasă loc filmelor cinematografice să premeargă spectacolului"*. Ca să încheie: *„Astfel cinematograful, ca şi Cenuşăreasa din poveste, a ajuns din cabotin, un artist perfecţionat şi căutat, căruia Thalia i-a deschis larg porţile artei"*. Până şi Canudo însuşi este citat cu afirmaţia: *„Cinematograful este teatrul vremii noastre"* („Rampa", 30 dec. 1911).

Evident, tot acest context teoretic a fost declanşat de spectacolul **Înşir'te mărgărite**. Era în joc chiar înţelesul artei, redefiniţia ei. Dovadă că şi revista „Arta", în numărul din 1 feb. 1912, se vede nevoită să intervină: *„Cu ocazia reluării poemului* **Înşir'te mărgărite** *al talentatului poet Victor Eftimiu, s-au reprezentat cele două scene:* **Răpirea Ilenei Cosânzene** *şi* **Lupta Smeului cu Făt-Frumos**, *prin cinematograf. Dat fiind această inovaţie în tânăra noastră mişcare artistică, a fost firesc să pornească o discuţie care să arate ce parte are cinematograful în artă şi mai ales dacă el poate fi socotit ca atare"*. Cum era, deci, privit cinematograful în acel moment? Ca o Cenuşăreasă (ancilla) a teatrului, ca o

Scanned with CamScanner

„artă de pricopseală" („Universul" din 15 nov. 1911), ca un imitator perfid al unei arte indiscutabile, ca un efect *„întregitor"* de artă dramatică sau, în fine, ca antiartă, aşa cum afirmă Matei Rusu în articolul **Cinematograful e o artă?** („Rampa" din 30 dec. 1911), respectiv că *„cinematograful nu e şi nu va fi niciodată artă"*?!

Paralel însă cu această dispută, cinematografiştii îşi văd de treabă. Societatea „Filmul de artă Leon M. Popescu" produce film după film. Ba apare şi un concurent: Laboratorul „Carmen-Sylva", care va turna filmul **Dragoste la mănăstire** (1912), în regia lui G. Georgescu, după un scenariu semnat de Victor Eftimiu şi Emil Gârleanu, avându-i pe Marioara Voiculescu şi Tony Bulandra în rolurile principale. Ceea ce ne arată încă o dată că sămânţa noii arte a căzut pe teren fertil, în brazda oamenilor de teatru, şi că va da multă roadă. Nici firma „Pathé"- Bucureşti nu se lasă mai prejos. Ea produce o serie de *„scheciuri filmate"* pentru a fi inserate în spectacolul **Asul de treflă**, pe care comicul Nick Winter şi trupa sa îl jucau pe scenele Capitalei. Aceste scheciuri *„cu dansuri şi cântece"* au fost prezentate *„pe scenă şi pe ecran"* de către protagonist. Acelaşi „truc" avea să-l facă şi comicul Iulian *„în câteva scene din creaţiile sale de mahala"*. Filmările au fost executate tot de către casa „Pathé"- Bucureşti, la comanda cinematografului „Clasic". Filmul fusese anunţat în presă cu titlurile: **O horă la ţară şi Iulian în creaţiunile sale de mahala** (1913). Cinematograful se dovedeşte a mai fi salvator şi când e vorba de a suplini absenţa unui actor pe scenă, ca în cazul actriţei Nora Marinescu, protagonista spectacolului **Păpuşa** de Audrin, actriţă care s-a retras din activitatea teatrală. Secvenţele filmate de Nicolae Barbelian au fost folosite ca un accesoriu al spectacolului, care astfel a putut să aibă o viaţă lungă, ele fiind proiectate şi cu prilejul celor câteva reprezentaţii date la Iaşi în vara anului 1918, cum avea să mărturisească mai târziu protagonista.

Formula „teatrului filmat" devine curentă. În anul 1913, „Pathé" produce **Trădător fără voie**, *„film scheci, în genul reprezentaţiilor date de Nick Winter"*, în care *„două acte sunt cinematografiate şi două teatru"*. În replică, „Filmul de artă" atacă un subiect de referinţă, **Fedora** (1913), după piesa omonimă a lui Victorien Sardou, având-o în rolul principal pe Marioara Voiculescu. Acest film marchează începutul colaborării dintre compania Marioara Voiculescu – Constantin Radovici şi Leon Popescu. Compania jucase piesa lui Sardou pe scenă cu mare succes. De aceea protagonista avea să-şi declare rezervele cu privire la reuşita transpunerii cinematografice, deşi chiar ea semna regia, scenariul era scris de Haralamb Lecca, dramaturgul companiei, iar imaginea aparţinea celor doi operatori francezi, angajaţi ai societăţii, Franck Daniau şi Alphonse Chagny. Dovadă că filmul a fost prezentat publicului, probabil după unele îmbunătăţiri, abia la data de 3 martie 1915. După cum este posibil ca **Fedora** să fie unul şi acelaşi lucru cu **Amorurile unei prinţese**, realizat de exact aceeaşi echipă şi fiind şi el

Scanned with CamScanner

prezentat publicului cu mare întârziere (10 aprilie 1916). Mai multe coincidenţe conduc la ipoteza că a existat doar un singur film, care a circulat cu două titluri.

Tot în 1913, Haralamb Lecca realizează filmul **Răzbunarea**, cu titlul iniţial **Pacostea**, care este considerat primul plagiat după piesa lui Caragiale **Năpasta**. Deşi personajele au numele schimbate, intriga este identică. Faptul a fost sancţionat prompt de critica vremii: *„Domnul Haralamb G. Lecca a expus în vitrina d-sale tragedia* **Năpasta**, *la cinematograf, sub numele de* **Răzbunarea** *(!). Toată desfăşurarea dramatică este aceea a piesei lui Caragiale. Doar că a mai adăugat tablouri care nu complică întru nimic, ori nu aduc nici o modificare originală* **Năpastei**. *E revoltător. Abia a murit Caragiale şi a şi fost prădat. Şi de cine? De d-nul Haralamb Lecca, care perora într-un rând împotriva «câinilor» societăţii*" (Adonis Gr. Popov, în „Arhiva", Iaşi, mai-iunie 1913). Autorul articolului face aici aluzie la piesa **Câinii**, care s-a bucurat de un succes uriaş în epocă, aşa cum s-au bucurat şi celelalte piese ale lui Haralamb Lecca, datorită actualităţii lor: **Casta-Diva**, **Jucătorii de cărţi**, **Cancer la inimă**, toate scrise în pragul celor două secole. Alt critic, Petronius (Gr. Tăuşan), semnalează şi el plagiatul, cât şi *„neverosimilităţile copilăreşti*" ale filmului, cum ar fi aceea referitoare la *„un criminal care-şi dă la tocilă cuţitul cu care va omorî pe rivalul său din amor*" (în „Viitorul", 2 iulie 1913). Şi iată ce mărturiseşte Mihail Sorbul în „Seara" din 10 iulie 1913: *„Am fost printre cei dintâi care au alergat la «Clasic» să vadă* **Răzbunarea** (premiera avusese loc pe 24 iunie 1913, n. n.). *Mă atrăgea(u) titlul piesei şi numele actorilor şi al autorului, dl. Haralamb Lecca. Ei bine,* **Răzbunarea** *d-lui Lecca a fost o «năpastă» şi pentru public şi pentru autor*". După care urmează efectiv desfiinţarea *„piesei*" (încă o dovadă că filmul era văzut ca o piesă de teatru, deşi Mihail Sorbul, atunci când scrie despre interpretarea Marioarei Voiculescu, distribuită în rolul principal, o sfătuieşte *„să se gândească serios înainte de a se mai apuca să joace vreun rol pentru cinematograf"*). De altfel, în epocă, sintagma *„piese de cinematograf*" era ceva obişnuit.

Documentele rămase de pe urma acestor prime încercări cinematografice, care, din nefericire, s-au pierdut, ne arată cât de greu şi-a căpătat dreptul la viaţă noua invenţie, prin câte meandre a fost nevoită să treacă şi care a fost preţul relativei ei independenţe de mai târziu: n-a avut de ales decât între a se prostitua şi a se agăţa de Bătrâna Doamnă, de a fi cârja sa. Pe această din urmă cale, a apelat la o „găselniţă": vedeta să apară şi *„pe scenă şi pe pânza cinematografică*", aşa cum a procedat „Pathé" cu Nick Winter şi cum îi va replica Gaston Barnier, angajatul lui Leon Popescu, în **Scheci cu Jack Bill** (1913). Procedeul va fi aplicat mai ales în spectacolele de revistă, pentru a le mări atractivitatea, protagoniştii lor fiind şi interpreţi ai scheciurilor filmate, uneori în serie, ca în cazul cupletistei „en vogue" Nitta-Jo. Reclamele sunau cam aşa: *„Lume,*

Scanned with CamScanner

lume, veniţi să vedeţi minunea în care Alecu Bărcănescu e cinematografiat şi vorbeşte din sală cu sine însuşi" (scheciul **Cei doi Bărcăneşti**, 1917). În acest fel va proceda şi Constantin Tănase în spectacolele sale de la „Cărăbuş". Într-un scheci de 450 metri, acţiunea începea la Paris, se continua cu peripeţiile călătoriei până la Bucureşti şi se termina cu intrarea celor doi protagonişti (Rigadin şi Tănase) în scenă. Filmul se şi numea swiftian: **Peripeţiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la Bucureşti** (1924). Ulterior, anumite scene din acest scheci aveau să fie integrate în comedia **Vagabonzii de la Cărăbuş** (1926). Mai toate trupele de teatru şi de revistă apelau la cinematograf în acest mod. Nu era o cale prea demnă pentru noua artă, dar fenomenul se datora faptului că existenţa unei producţii serioase nu se întrezărea, mai ales după seria de eşecuri estetice şi financiare la care a dus colaborarea dintre Leon Popescu şi Marioara Voiculescu sau alţi parteneri şi colaboratori, inclusiv tehnicienii francezi, concediaţi în toamna lui 1913, cu care se afla în proces: multe proiecte începute şi neterminate, iar cele terminate erau fie „năpaste", fie „urgii", apropo de filmul **Urgia cerească** (1913), realizat de Constantin Radovici (scenariul şi regia), care are „meritul" de a-i fi oferit aceluiaşi exigent critic, scriitorul Mihail Sorbul, prilejul de a marca, prin câteva noi observaţii competente, practice, specificul celor două arte, îndeosebi deosebirile dintre ele: „*Sfătuim pe artişti să se ferească pe cât cu putinţă a-şi pune mustăţi şi barbă falsă. În cinematograf muşchii feţei joacă foarte mare rol şi dacă-i astupi cu păr, astupi jocul feţei. Artiştii trebuie să pretindă autorilor să le creeze pentru ei role, iar autorul trebuie să aibă în vedere pe actorul pentru care scrie. La cinematograf nu e ca la teatru, unde actorul trebuie să se adapteze rolului creat, ci viceversa. Odată jucată pentru cinematograf, piesa rămâne pentru totdeauna...*" (în „Seara", 10 iulie 1913). Aşa avea să procedeze peste ani, de parcă i-ar fi ascultat sfatul, Tudor Muşatescu în **O noapte de pomină** (1939), mărturisind că „*am scris scenariul special pentru George Timică*".

Evident, aici, în această mică încercare de estetică pragmatică, este definit star-sistemul, care, în esenţă, este un cinematograf pentru actori, pus în slujba starului. Suntem însă departe de teoria tipajului sau de practica actorului neprofesionist, în care va excela şcoala rusă, iar mai apoi, în epoca vorbitorului, cea italiană. Aici nu este vorba nici măcar de starul creat de cinematograf, ci de vedeta creată de teatru, consacrată pe scenă, şi nu pe orice scenă, ci, de preferinţă, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Odată create acolo, vedetele vin de-a gata să strălucească şi pe pânza cinematografelor, de aceea autorul de scenarii – şi el, de regulă, un scriitor consacrat – trebuie să scrie pentru Artişti, cum, pe bună dreptate, erau consideraţi actori precum Aristide Demetriade sau Romald Bulfinski, parteneri şi „rivali" în filmul de mare suspans **Oţelul răzbună** (1913), scris de Corneliu Moldovanu şi regizat de Aristide Demetriade. E sigur că multe asemenea filme s-au făcut special pentru actori, precum

Scanned with CamScanner

Ghinionul (1913) lui Rebreanu pentru Ciucurette, iar seria „Filmului de artă" pentru Marioara Voiculescu şi Constantin Radovici, începând cu **Fedora, Răzbunarea, Urgia cerească, Oţelul răzbună** şi continuând cu al doilea grup de producţii, când litigiile dintre producător şi trupă s-au mai aplanat: **Spionul, Bastard** (după piesa **Copil din flori** de H. Bataille, jucată de companie şi pe scenă în aceeaşi perioadă), **Viorica, Detectivul** (despre care presa menţiona că *„printr-un procedeu cinematografic, la un moment dat, pe aceeaşi scenă, Dl. Constantin Radovici apare pe film în ambele incarnaţiuni"*, căci actorul juca dublu rol), **Dragostea marinarului** sau **Fiica de pescar** şi **Voiaj pe Dunăre**, toate producţii ale anului 1913.

Manasse

Şi fiindcă tot l-am pomenit pe Romald Bulfinski, rămâne în afară de orice discuţie că Jean Mihail a „cinematografiat" piesa **Manasse** a lui Ronetti-Roman special pentru acest mare actor, aşa cum pentru **Păcat** l-a avut în vedere pe George Aurelian, în dublă ipostază. Piesa, dat,nd din anul 1900, a suscitat reale controverse în epocă întrucât pledează pentru renunţarea la tradiţiile ebraice în favoarea unui mozaism înnoitor. Într-o piesă anterioară, **Două măsuri** (1898), Ronetti-Roman se ocupase de chestiunea evreilor risipiţi în toată lumea. Caragiale, care a fost marele lui prieten, i-a apreciat piesele şi a fost foarte sensibil la problema evreilor din România, de aceea a şi făcut un proiect de lege pentru împământenirea lor. În ciuda unor reacţii ostile, piesa **Manasse** a avut un enorm succes de public, în primul rând datorită actorului ieşean Gheorghe Cârje, pentru care se crede că Ronetti-Roman ar fi scris rolul bătrânului eveu din Fălticeni. De altfel, de-a lungul anilor, Manasse i-a tentat pe mai toţi marii actori ai scenei româneşti: Constantin Radovici, Ion Petrescu, G. Ciprian, Ion Manolescu, Gh. Storin şi culminând cu *„magistrala interpretare"*, cum o considera Jean Mihail, a lui Constantin Nottara. Adaptarea piesei pentru ecran nu a fost deloc o operaţie uşoară. *„A trebuit să intervenim masiv* – declară regizorul – *încercând să eliberăm scenariul de clişeele teatrului"*. Modificările făcute, pe care Jean Mihail le aminteşte în cartea sa **Filmul românesc de altădată**, au vizat şi portretizarea mai accentuată a personajelor. *„Dar, mai ales, am axat filmul pe lupta celor două concepţii de viaţă – una patriarhală, legată până la absurd de tradiţii, şi alta nouă, liberă şi umană –, subliniind triumful final al acesteia din urmă. N-am putut însă evita cu totul parfumul teatral, care persistă în multe dintre interioare, cu toate eforturile făcute de a scoate acţiunea din cadrul celor patru pereţi ai scenei, ducând-o pe străzile Fălticenilor, apoi prin cartierul din jurul străzii Văcăreşti, într-un cimitir evreiesc sau pe Calea Victoriei"*.

Scanned with CamScanner

Şi cu toate acestea, din punct de vedere regizoral filmul a fost un eşec. P. Igiroşanu, în „Rampa" din 4 nov. 1925, a scris negru pe alb că *„filmul* **Manasse** *constituie pur şi simplu o ruşine pentru ecranul românesc"*, considerând că Jean Mihail a trădat întru totul scenariul scris de Scarlat Froda, care era la acea dată directorul ziarului „Rampa". Atât de severă a fost critica cu acest film încât atunci când Jean Mihail avea să fie întrebat de un gazetar care a fost cel mai dezagreabil moment din viaţa lui, a răspuns: *„Când am făcut regia filmului* **Manasse**". Filmul a fost totuşi salvat de actori: *„În rolul lui Manasse a apărut Romald Bulfinsky, într-o creaţie covârşitoare"*, apreciere pe care o face şi cronicarul „Gazetei de Duminică" din 8 nov. 1925: *„Dl. R. Bulfinski ne-a dat un Manasse impresionant. L-a realizat în linii mari, durabile"*. Opinia acestui cronicar, care semnează cu iniţiala Z., este, în general, pozitivă (poate că Jean Mihail n-a cunoscut-o): „**Manasse** *înseamnă, fără îndoială, o izbândă pentru arta cinematografică românească. Actori de seamă ai Teatrului Naţional au reuşit cu sobrietate şi adâncă sesizare a situaţiilor şi rolurilor să ne înfăţişeze formidabila dramă interioară a mediului evreiesc"*.

Şi Jean Mihail îi trece în revistă pe toţi actorii pe care i-a distribuit în filmul său, având varii aprecieri, în special pentru interpreta lui Ester, *„Maria Ciucurescu (marea Ciucureasca!), ale cărei resurse comice ştiau să se mlădieze în forme perfect adaptate cinematografului"*. Dar Claudiu Ilarion, cronicarul revistei „Cinema", în nr. 25/1925 scrie că tocmai la capitolul **fotogenie**, un concept lansat de Louis Delluc, unul din p„rinţii criticii cinematografice, filmul **Manasse** este cu des„v‚rşire ratat. Modelul teatral rămâne superior: „**Manasse** *apare pe ecran mult incomplet. Piesa lui Ronetti-Roman, fărâmiţată de scenarist, n-are continuitatea, linia dură şi tonalitatea atmosferii şi mediului pe care o avea în teatru"*. De asemenea, fiecare cadru trădează condiţiile tehnice precare şi efortul actorilor de a le acoperi. Actorii făceau la propriu aceste eforturi, căci ei jucau de „amorul artei", nefiind plătiţi. Dar şi în teatru salarizarea era de plâns. *„Din această cauză* – scrie Jean Mihail – *Romald Bulfinsky juca, în timpul realizării filmului (şi trecuse de tinereţe!), în două teatre în aceeaşi seară"*. Întâi la Teatrul „M. Voiculescu", în piesa **Lulu** de Wedekind, după care, cu machiajul pe faţă, fugea la Naţional, unde se remachia pentru rolul lui Creon din **Thebaida** lui Victor Eftimiu, ca apoi să alerge la filmări, care durau de la miezul nopţii până la opt dimineaţa!

În ciuda greutăţilor şi criticilor pe care le-a „încasat", ceea ce rămâne însă remarcabil în acest film, fapt care poate fi lesne constatat şi azi (la ANF se păstrează o copie în lungime de 1 544 metri), este ideea lui Jean Mihail de a folosi pentru figuraţie actori neprofesionişti: *„În jurul acestor protagonişti, înjghebasem o figuraţie autentică şi, prin aceasta, cu atât mai interesantă. Nici o perucă, nici o barbă, nici o mustaţă falsă"*. A procedat întocmai cum îi sfătuise Mihail Sorbul pe ci-

Scanned with CamScanner

nematografiştii! Pentru prima oară, la noi, era folosită conştient practica tipajului din şcoala rusă, care a anticipat-o pe cea a neorealismului italian. În *„planurile"* priveghiului care a urmat morţii Sarei (soţia lui Manasse), scrie regizorul, *„femeile plângeau cu lacrimi adevărate"*. La fel, scena înmormântării a fost jucată de Bulfinski atât de veridic încât un figurant *„izbucneşte în plâns"*. Era totuşi o manieră de interpretare pur stanislavskiană, învăţată la teatru, bazată adică pe trăire directă, pe identificarea totală cu personajul şi situaţiile jucate.

Actori de film

Anii 1924-1926 au marcat o perioadă de înflorire pentru filmul românesc, cu aproape 20 de producţii, prin care se încerca o desprindere de Bătrâna Doamnă, însă fără prea mare succes, poate cu excepţia lui **Milionar pentru o zi** (1924), o comedie în stil Max Linder, care marchează debutul celuilalt Jean al cinematografiei noastre, Jean Georgescu. Am văzut că şi Jean Mihail, după experienţa cu **Păcat** (1924), film privit cu îngăduinţă de critică (filmul românesc, în general, era taxat drept o *„veşnică himeră"* – cf. M. Bloosoms, „Rampa" din 25 oct. 1924), se reîntoarce la teatru şi ecranizează **Manasse**, apoi atacă piesa lui Gogol **Cerere în căsătorie**, pe care o localizează în mediul bucureştean. Din păcate, filmul **Căsătoria** (1926) nu a fost terminat (s-au filmat circa 300 m, care s-au pierdut).

Între timp, îşi făcuse intrarea pe platoul de filmare un tânăr regizor venit, evident, tot din lumea teatrului, Ion Şahighian, discipol al lui Paul Gusty, care se remarcase prin montările sale de la Naţionalul bucureştean. Jean Georgescu, după succesul repurtat cu **Milionar pentru o zi**, s-a gândit să realizeze un nou film, în care să apară numai ca actor, iar regia să i-o încredinţeze altcuiva. Aşa a apelat la Ion Şahighian. Ei s-au oprit asupra unei vechi comedii a lui Eugène Labiche, un clasic al teatrului francez, piesa **La Tour de Sainte Gudule**, pe care au localizat-o şi adaptat-o, d,ndu-i titlul **Năbădăile Cleopatrei**. Dacă filmul nu s-ar fi pierdut, am fi putut vedea dacă, într-adevăr, aceste „năbădăi" l-au anticipat pe vizionarul René Clair, care şi-a cucerit gloria cu **Pălăria florentină** (1927), tras tot după o piesă a lui Labiche, piesa omonimă, sau dacă, în ceea ce priveşte soluţia „inadvertenţelor istorice", în care vor excela fraţii Marx, face act de pionierat. Ne mulţumim să-i credem pe cei care au văzut filmul (premiera a avut loc la cinema „Lux" pe 5 oct. 1925) şi să ne închipuim cum a fost realizat la Moara Ciurel „Pustiul Egiptului", unde Cleopatra (Charlotte Brodier) îl primea în cortul ei pe Marc Aureliu (Jean Georgescu), care venise într-o maşină marca Ford, purtând un costum de epocă, însă *„cu guler tare la gât"*! Jean Mihail consideră că *„ambianţa acestui moment de parodie, de un comic bazat pe anacronisme, era foarte reuşită"*.

Scanned with CamScanner

Dar iată care au fost intenţiile lui Ion Şahighian, mărturisite presei în timpul filmărilor: „*Ceea ce inovez în acest film e introducerea paralelă a comicului american, de valoare mai ieftină, cu rafinamentul comic francez... Nu introduc buful american decât în mică măsură şi numai în scenele unde fanteziei i se lasă un vast câmp de operaţie. El apare în doar două halucinaţii de naiv, înspăimântătoare pentru el, amuzante pentru spectator. Una din ele va reprezenta parodia unei scene între regina Cleopatra şi Marc Antoniu. Comicul american îl voi reliefa doar prin situaţii, nici de cum prin jocul actorilor, pe care îl doresc cât se poate de discret şi elegant*". Limbajul regizorului este, cum se vede, teatral. Era şi firesc dacă ne gândim că Ion Şahighian a fost şi a rămas, după scurta experienţă cu cinematograful, căruia i-a dăruit câteva realizări valoroase, unul din cei mai mari regizori ai scenei româneşti. El a pus şi în filmele sale accentul pe jocul actorilor şi are meritul de a fi creat actori de film, dovadă că **Năbădăile Cleopatrei** a fost primit cu entuziasm de întreaga suflare a criticii, care a remarcat în primul rând prestaţia actoricească. „*Principala calitate a noului film românesc* – scria ziarul „Facla" la 14 oct. 1925 – *stă în aceea că demonstrează o realitate importantă: avem actori de cinematograf*".

Acesta era marele câştig rezultat prin mariajul dintre Bătrâna Doamnă şi noul Cupidon al artei. Apelul la mari actori şi la surse sigure de inspiraţie, opere ale unor scriitori valoroşi, făcea ca filmul românesc să nu o ia pe panta producţiei comerciale, a violenţei şi pornografiei. Chiar şi financiar, el a avut la un moment dat o şansă extraordinară, când un cunoscut producător francez, originar din Rusia, Josef Ermolieff, sosise în ţara noastră şi, împreună cu un om de afaceri evreu, pe nume Dobermann, a vrut să facă aici un centru est-european de coproducţii (cum aveau să facă după decembrie 1989 unii îmbogăţiţi peste noapte). Dar o manifestare antisemită i-a speriat şi au părăsit în grabă România. Era pe la începutul anului 1927, când deja un proiect se şi înjghebase şi chiar se începuseră filmările. E vorba de filmul **Cuiburi sfărâmate**, după piesa omonimă a lui Sandu Teleajen şi Adrian Pascu, în regia acestuia din urmă.

În condiţii grele de producţie are totuşi loc un alt reviriment cinematografic, când se apelează din nou la Caragiale, de data asta la drama **Năpasta**, film terminat în 1927, dar având premiera pe 20 ianuarie 1928, la cinema „Marioara Voiculescu". Regia este semnată de Ghiţă Popescu şi Eftimie Vasilescu, scenaristul fiind necunoscut. Mai exact, a dorit să-şi păstreze anonimatul (pentru scrierea scenariului organizându-se un concurs). Se ascunde aici probabil o anumită temere sau poate o capcană, aceea în care căzuse şi H. Lecca atunci când a schimbat numele personajelor şi a denaturat sensurile piesei. De data asta, se amplifică subiectul dramei cu un fel de prolog, în care se vizualizează crima (uciderea lui Dumitru de către Dragomir) petrecută cu aproape zece ani înainte de începerea propriu-zisă a acţiunii piesei. Scenaristul a mai

Scanned with CamScanner

adăugat apoi un episod în care se arătau viaţa lui Ion la ocnă, evadarea, viziunea mistică şi drumul lui până la casa Ancăi. Procedeul, acela de a ieşi din cadrul strâmt al scenei şi de a vizualiza ce se povesteşte în replici, va fi dus mai departe de Jean Georgescu şi va căpăta un efect maxim în ecranizările viitoare după piesele lui Caragiale, deşi impresia de teatru filmat va rămâne ca o fatalitate chiar şi atunci când bagheta magică va fi în mâinile unui Lucian Pintilie. Şi acest lucru se va întâmpla mereu, cel puţin atâta timp cât spectacolul cinematurgic, cum a demonstrat-o şi Ciulei în **Pădurea spânzuraţilor**, se va baza pe actor, pe arta lui. Ceea ce a impresionat în **Năpasta** din 1928 a fost jocul actorilor („*Ghiţă Popescu ne-a redat un Ion impresionant, cu structuri de revoltă sufleteşti, admirabil stilizate*" – scria „Rampa" din 27 ian. 1928 –, elogiindu-i pe rând pe toţi actorii); ceea ce impresionează în **Năpasta** lui Alexa Visarion sau în **De ce trag clopotele, Mitică?** rămâne tot actorul. Din spaţiul strâmt al scenei poţi ieşi, dar din spaţiul infinit sufleteşte al actorului, niciodată. Atâta timp cât cineaştii nu-l vor trăda pe Caragiale („*Puţine sunt chiar filmele străine care se pot lăuda cu un subiect de talia aceluia pe care opera lui Caragiale l-a dăruit filmului*" – scria B. Cehan în „Rampa" din 8 feb. 1928), nu-l vor putea trăda nici pe actor.

Pe de altă parte, există o teatralitate înnăscută în fiinţa umană, care nu poate fi anulată niciodată, oricât am „cinematografia-o". Şi nici nu-i de dorit. E lecţia pe care ne-o transmit capodoperele filmului mondial, de la **Intoleranţa** (1916) lui Griffith sau **Patimile Ioanei d'Arc** (1927) de Carl Dreyer la **Ivan cel Groaznic** (1946) al lui Eisenstein şi **Antim Ivireanul** (1995) al lui Ghiuli Ciohonelidze, care excelează prin arta portretului teatral. Nu teatralitatea organică este defectul ecranizărilor după piesele lui Caragiale, ci teatralizarea excesivă, erzaţul actoricesc care copleşeşte până la derizoriu orice viziune regizorală. Criticii au atras adesea atenţia asupra unor asemenea erori. Iată o astfel de opinie: „*Caragiale a dat mult de lucru cinematografiştilor noştri. După* **Păcat**, *care a fost transformat într-un adevărat păcat ciematografic, iată-l pe Caragiale părintele unui nou film, luat după* **Năpasta**. *Regizorul, operatorii şi actorii s-au străduit din răsputeri să compromită încă o dată acea idee a filmului naţional care acum 2-3 ani preocupase de bine de rău multă lume, astăzi iremediabil deziluzionată*" („Comedia ilustrată", 4 feb. 1928).

Această opinie este valabilă, din păcate, şi pentru alte faze ale istoriei filmului românesc, care au „*deziluzionat iremediabil*". În orice caz, ideea unei cinematografii naţionale nu poate fi despărţit„ de teatrul românesc, care prin Alecsandri, Caragiale şi urmaşii lor constituie o temelie a artei şi culturii naţionale, aşa cum o demonstrează şi azi scena românească, renăscută parcă în aceşti ani ai începutului de nou mileniu. De aceea, Bătrâna Doamnă a fost şi trebuie să rămână ca Steaua Magilor pentru filmul românesc.

Scanned with CamScanner

Rebreanu şi Cinematograful

Sub Zodia Norocului

„Sunt născut într-o noapte, 27 noiembrie 1885, când Pământul s-a întâlnit cu resturile cometei Bialla. În această noapte a fost cea mai formidabilă ploaie de stele. Îmi spunea tata că stătea pe prispă şi că ploua cu stele cu adevărat, aşa cum plouă cu apă". Sub semnul acestui eveniment cosmic, pe care Liviu Rebreanu îl evoca într-un interviu apărut la 2 ianuarie 1933 în revista „Rampa", eveniment ridicat la o veritabilă concepţie despre lume şi viaţă – trădată explicit de urmele transesteticii sale aflate din belşug în **Mărturisiri, Spovedanii, Jurnal** sau scrisori – avea marele nostru scriitor să-şi pună creaţia însăşi. Căci iată ce mai spunea el în acelaşi interviu acordat lui Ioan Massoff: *„Cred că norocul este baza vieţii. Fără de noroc nu reuşeşti nimic. Dramul de noroc de care vorbeşte înţelepciunea populară este o realitate"*. Deci **Norocul**, aşa cum îşi va intitula şi un volum de schiţe şi nuvele apărut în 1921! Toată existenţa sa, a oamenilor în general, stă ca o pendulă între Noroc şi Ghinion. Şi Caragiale a fost obsedat de această idee, considerându-se un *„Om fără noroc"*, pândit, prin urmare, numai de neşansă şi ghinion. *„Aşa sunt eu, ghinionist!"*, mai spunea el când ceva nu-i ieşea cum dorea. Şi Cioran avea să facă din nenoroc o întreagă teorie a fatalităţii, pe care a pus-o în cârca naţiei (*„Substanţa noastră este un infinit negativ"*) şi care avea să-l ducă pe culmile disperării (*„Nici un toc să-l înfig în cerneala nenorocului n-ar putea să descrie neşansa ursirii noastre"*). Este imposibil să descoperi în Răşinarii lui natali, cărora le-am dedicat un film, vreo cauză ancestrală a unei asemenea filosofii. Nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu Liviu Rebreanu, deşi este autorul, printre altele, şi al unei comedii numite tocmai **Ghinionul**, care într-un fel i-a purtat noroc, cum vom vedea. Dar oare tot ce a reuşit Liviu Rebreanu să se înscrie sub orbita norocoasă a acelei nopţi miraculoase a naşterii sale?!

Scanned with CamScanner

Pentru cel care scotoceşte în labirintul laboratorului său de creaţie, este evident însă că la baza operei lui Rebreanu stă o voinţă titanică. Şi marele său talent literar. Şi nu numai. Ci, aş adăuga, şi marele său talent cinematografic. În acest sens, filmul românesc, poate în ceea ce are el mai vital şi mai reprezentativ, a avut şansa („norocul") să sufere înrâurirea uneia din cele mai cinematografice creaţii din literatura noastră. Cauza acestui specific al operei lui Liviu Rebreanu o constituie, indiscutabil, marea sa pasiune, încă de la venirea în Bucureşti (1909), pentru cinematograf, pasiune ce nu-l va părăsi toată viaţa, lucru dovedit de urmele preţioase pe care le-a lăsat în această direcţie. Iată de ce un portret al cineastului Liviu Rebreanu este în acest caz, şi din capul locului, mai mult decât necesar întrucât de opera sa literară, cât şi de legăturile sale cu cinematograful, depinde o latură esenţială a gândirii estetice româneşti de film, poate partea cea mai originală, evident, aceea care s-a născut în vecinătatea valoroaselor ecranizări ale marilor romane rebreniene. Din toate aceste motive, din faptul deci că evenimente de referinţă ale istoriei cinematografului autohton se leagă de numele său, suntem îndreptăţiţi să-l aşezăm pe Liviu Rebreanu printre cei dintâi cineaştipionieri, ba chiar să-l considerăm primul din galeria de mari personalităţi ce au contribuit la înflorirea artei a şaptea pe tărâm românesc.

Astfel, în 1910, când noua invenţie care cucerise lumea era încă privită cu indiferenţă de către statul român (atitudine izolată, cel puţin în Europa, ce se va menţine de altfel până în 1935!), cu doi ani înainte de apariţia filmului **Independenţa României**, Liviu Rebreanu inaugurează în „Scena", revistă pe care o scoate şi o conduce împreună cu prietenul său *„de un leat"* Mihail Sorbul, şi el un împătimit al noului venit, prima *„cronică cinematografică"* de la noi, de fapt primul manifest „teoretic" ce vede în cinematograf o artă menită *„să înlesnească revoluţia culturală şi estetică"*. Sub acest aspect, se *„anticipa"* chiar **Manifestul celor şapte arte**, apărut în 1911, al lui Ricciotto Canudo, considerat pionierul absolut al criticii şi teoriei cinematografice, şi se intra în pas cu rubricile de acest fel existente deja în unele ţări, respectiv cu opiniile pro-cinema – într-un moment de coexistenţă admirativă şi contestatară – ale unor mari personalităţi precum Gorki sau Lev Tolstoi, care au semnalat printre primii importanţa deosebită a cinematografului, văzând în el un mijloc minunat de răspândire a culturii: *„Ar fi frumos* – declara prin 1910 Tolstoi, care, cum ne informează Aristarco, avea să trăiască şi o experienţă de cineast în calitate de consilier la filmul **Nuntă ţărănească**, atribuindu-i-se ulterior chiar regia – *ca cinematograful să folosească la studierea popoarelor şi a ţărilor. E necesar ca el să arate realitatea rusească în toată dezvoltarea ei: viaţa trebuie să fie arătată aşa cum e, fără să se caute subiecte inventate şi false"*.

Opinii asemănătoare există din plin, cum am văzut deja, în primele broşuri româneşti dedicate cinematografului, care au preluat mesajul „Scenei". Mai mult, iniţiativa ei va fi preluată mai ales de către „Rampa"

Scanned with CamScanner

lui N. D. Cocea şi continuată cu consecvenţă şi strălucire. Căci „Scena" avea să aibă o viaţă scurtă, tipărindu-se doar zece numere (între 15 septembrie 1910 – ianuarie 1911), fără ca vreunul din ele, după cel inaugural, să mai conţină vreo cronică cinematografică, deşi în **Introducerea-program**, apărută sub semnătura „*Cinema-Scena*", se promitea în încheiere că i se va consacra cinematografului „*din când în când această cronică menită să-i dea sprijin binemeritat*". Este posibil ca sub semnătura simbolică, unificatoare, ce înfrăţea cinematograful şi teatrul, o artă abia în faşă cu una foarte veche, reprezentate de tinerii scriitori Rebreanu şi Sorbul, să se ascundă mai cu seamă primul dintre ei, fapt deloc întâmplător, dat fiind că un destin cu totul special avea să-l lege pe marele prozator de limbajul noii arte şi de evoluţia cinematografului românesc. Căci o binecuvântată influenţă reciprocă ne face să vorbim, pe de o parte, de talentul de cineast al lui Rebreanu, respectiv de caracterul marcat cinematografic al operei sale literare, iar, pe de altă parte, de înrâurirea profundă pe care această operă a avut-o şi o are asupra artei filmului la noi.

Deşi a avut, cum spuneam, o viaţă scurtă, „Scena" are un merit deosebit dacă ţinem seama şi de faptul că în această primă cronică-program se află şi cei dintâi germeni ai gândirii estetice româneşti de film. Dar iată acum câteva pasaje semnificative din această cronică. Mai întâi o constatare generală: „*Progresul uimitor pe care cinematograful l-a făcut într-un timp atât de scurt a avut darul să-l propulseze cu aceeaşi iuţeală*". (Sigur, aici e vorba în primul rând de progresul tehnic, cinematograful fiind văzut, deci, chiar de primii lui observatori, în strânsă legătură cu evoluţia tehnicii.) „*Debutul său a fost un debut fericit*", crede cronicarul, gândindu-se, desigur, la popularitatea, la larga audienţă de care s-a bucurat cinematograful încă de la apariţia sa. Apoi, în chip remarcabil, se fixează locul noului sosit: „*Cinematograful a venit într-un mod firesc să înlesnească revoluţia culturală şi estetică. Saltul de la literatura uşoară, care propriu-zis nu e literatură, precum şi de la improvizaţiile populare de reprezentaţiuni – la scena adevăratului teatru, era prea mare, prea acrobatic. Se simţea deci nevoia unei trăsături de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplineşte...*". (Apare aici, din nou, aceeaşi idee, care va deschide o largă dezbatere, culminând cu demersul teoretic al lui Camil Petrescu în jurul binomului teatru-cinematograf.) Iar la urmă se arată şi ce este el, cinematograful, cronicarul surprinzându-ne printr-o opinie, aidoma unei judecăţi de valoare, ce trădează deja o minte exersată în contact des cu noul mijloc de comunicare estetică: „*Reprezentaţiile sale pot satisface sufletele cele mai artistice, cele mai rafinate. E un complex, e un lux de artă şi adesea chiar de poezie, în care nici humorul nu lipseşte câteodată. Iată dar că şi acest gen nou, fără de a fi consacrat încă de artă, se apropie de adevărurile şi înălţimile ei*".

Scanned with CamScanner

Exact la doi ani de la această cronică, la 15 septembrie 1912, lui Liviu Rebreanu avea să-i apară, în nr. 14 al revistei „Ramuri", de curând înfiinţată, schiţa semnificativ intitulată **Cinema**, fapt asupra căruia vom reveni. Între timp, evenimente deosebite s-au petrecut în viaţa tânărului scriitor, cât şi în viaţa, abia născândă, a cinematografului autohton. Astfel, pe vremea când era secretar al Teatrului Naţional din Craiova (1911), aflat sub directoratul prietenului său Emil Gârleanu, Liviu Rebreanu scrie scenariul **Vis năprasnic** (*„Dramă cinematografică în 12 tablouri"*), lucrare datată pe ultima filă a manuscrisului păstrat la Biblioteca Academiei Române – 19 iulie 1912. Faptul că în acea perioadă are loc un asemenea inedit eveniment nu este, credem, întâmplător.

Mai întâi că mişcarea cinematografică de la noi, pornită târziu şi cu greu, începe să aibă tot mai mulţi simpatizanţi şi chiar să prindă chip, să ia un serios şi epocal start, unul din cele mai marcante momente ale istoriei filmului mut în ţara noastră petrecându-se acum, în acelaşi an: în martie începuseră filmările la **Independenţa României**, iar pe 1 septembrie avea loc premiera. Mai apoi, că însuşi Emil Gârleanu era antrenat, de către Leon Popescu, primul producător şi animator al cinematografiei noastre, în scrierea şi regizarea filmului **Cetatea Neamţului**, după piesa lui Vasile Alecsandri, ambiţionând să fie, aşadar, cea dintâi ecranizare românească. Într-o anchetă a Arhivei naţionale de filme, actorul Neamţu Ottonel, care a interpretat în acest film rolul unui ţăran, fixa filmările prin 1912, în comuna Leomnea, pe şoseaua Brăteiului, în apropiere de Craiova, spunând că *„Rebreanu a fost pe la filmări, ca şi Gârleanu"*. Fapt confirmat cu acelaşi prilej şi de Mişu Fotino, care deţinea rolul principal în film: „Se *vorbeşte de Corneliu Moldovanu. Eu nu l-am văzut niciodată la film la Craiova. Ştiu de Gârleanu, ştiu de Rebreanu, ştiu de regizorul Pierre – un franţuz. Noi am început repetiţiile numai cu Gârleanu"*.

Dar faptul că Liviu Rebreanu nu era străin de *„platoul de filmare"* şi că nu a rămas indiferent la desele apeluri din presă, pe care Leon Popescu le adresa scriitorilor şi artiştilor pentru scrierea de *„scenarii bune şi interesante"* (de altfel, dintr-un bloc-notes, datând din 1910, reiese că Rebreanu, după venirea la Bucureşti, a lucrat la *„teatrul de artă"* Leon Popescu, ca mai târziu, în „Scena", iar apoi în „Rampa", în redacţia căreia avea să intre, scriitorul să-i facă acestuia din urmă servicii de publicitate), poate fi lesne dovedit cu scenariile sale **Vis năprasnic** şi mai ales **Ghinionul**, scris probabil în toamna lui 1912, căci în 1913 el era anunţat ca fiind turnat. Acest lucru îl face însuşi Leon Popescu într-un interviu apărut în „Rampa", la 12 iunie 1913: *„Avem gata de lansat pe piaţa cinematografică un stoc de vreo zece mii metri de filme. (...) Primul program va fi compus dintr-o dramă patetică* **Pacostea**, *al cărei libret se datoreşte d-lui H. G. Lecca (...); din o comedie plină de haz,* **Ghinionul**, *jucată, după libretul d-lui L. Rebreanu, de d. Ciucurette; din o serie de vederi din ţară de o frumuseţe rară"*.

Scanned with CamScanner

Se poate spune, aşadar, că Liviu Rebreanu, după cum o demonstrează tehnica sa cinematografică, era un scenarist „profesionist" şi chiar se poate presupune că a fost solicitat să-şi materializeze propriile scenarii, lucru perfect posibil, căci faptul acesta – invitarea scriitorilor să-şi realizeze *„libretele"* – era o practică obişnuită a *„casei de filme"* Leon Popescu; de fapt, această posibilitate este trădată de unele adnotări pe marginea manuscriselor sale, care indică intenţii regizorale, ca fixarea precisă a locurilor de filmare, a necesarului de recuzită, sau proiecte de distribuţie. Din păcate, nu există nici un fel de urmă, nici un fel de consemnare în presă care să ateste că filmele au fost văzute, difuzate (doar o singură confuzie între **Ghinionul** şi **Scenetă comică**, un filmuleţ cu Maximilian).

Rămâne deci să-l apreciem pe Liviu Rebreanu doar ca **scenarist**, ca **primul** nostru scenarist. Contrar unei opinii mai vechi a lui Tudor Vianu, care îi acordă lui Macedonski această cinste, întrucât şi poetul *„nopţilor"*, cu natura sa avangardistă, avidă de orice este nou, s-a apropiat, tot prin aceiaşi ani, de cinematograf, at,t teoretic, prin articolul **Filmi şi filmi** (în „Universul" din 30 noiembrie 1913), punctul său de vedere fiind că, aşa cum există literatură şi literatură, aşa sunt *„filmi şi filmi"*, evident, pledând pentru filmele care *„sunt lumină, formă, culoare, zâmbet, râs, lacrimă, pe scurt viaţă"*, adică – *„mai mult decât literatură"* – *„ferestre deschise asupra realităţii"*, cât şi practic, prin scrierea scenariului **Cum se fac banii**, publicat de Vianu în ediţia de **Opere** (vol. III) a poetului, în introducerea căreia, în legătură cu povestirea omonimă din tinereţe a acestuia, afirma: *„Mult mai târziu, probabil după 1916 şi, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gândeşte să compună pe acelaşi motiv un scenariu cinematografic în limba franceză, desigur prima lucrare de acest fel alcătuită de un român"*.

Dar ceea ce-i conferă lui Rebreanu această calitate (şi întâietate) este faptul de a fi primul care a inventat *reguli scenaristice*, după intuiţia sa cinematografică şi experienţa dobândită în teatru, mai întâi, şi apoi în sălile de cinema sau pe platoul de filmare şi în *„studioul"* lui Leon Popescu – o adevărată *„fabrică de filme"*, după expresia unui cronicar al „Rampei" (nr. din 12 iulie 1913), fapt de care nu ne îndoim, dacă e să apreciem *„studioul"* său după calitatea şi complexitatea unui film ca **Independenţa României**, ce menţine şi azi treaz interesul spectatorului avizat.

Spaţiul nu ne îngăduie să facem o analiză pe larg a scenariilor lui Liviu Rebreanu, însă nu putem să nu precizăm maturitatea sa de cineast – comparativ cu amatorismul multor cineaşti de azi –, dovedită de forma lor foarte elaborată, ajunsă, în unele variante, la faza de decupaj regizoral. Astfel, în **Un vis năprasnic**, o parabolă a îmbogăţirii, respectiv povestea îmbogăţirii peste noapte a unui muritor sărac, care, orbit de bogăţie, devine neom, ca abia în final, şantajat, ruinat, să se trezească din

Scanned with CamScanner

visul său nebun – temă generoasă şi universală, hrănită de mitul faustic şi speculată din belşug de cineaşti, de la Chaplin sau Griffith la Clair, de la Stroheim la Welles sau de la Jean Georgescu la Iliu ori Veroiu –, textul este din abundenţă presărat cu indicaţii regizorale, montajul secvenţelor sau, mai bine zis, „decuparea" lor fiind făcută cu un ritm şi un simţ vizual şi spectacular deosebite. Concepţia regizorală a lui Rebreanu reiese clar din asemenea urme tehnice: *„La repetiţiile la faţa locului tabloul se va aranja astfel încât să nu stânjenească jocul interpreţilor, dar totuşi să alcătuiască o icoană pitorească"* (e vorba de prima secvenţă, *„Casa de construcţie"*, a cărei filmare era fixată *„în dosul parcului Oteteleşanu"*); sau în termeni cinematografici (despre un personaj): *„rămâne o clipă tablou, uitându-se cu necaz după ea – spre aparat"*; sau: *„facem câţiva paşi spre aparat"*; sau, în secvenţa (*„tabloul"*) VIII, o indicaţie care vădeşte simţ cinematografic: *„Masa este în faţa vitrinei, prin care se vede interiorul localului cu viaţa lui obişnuită"*; sau, în fine, o indicaţie de plan apropiat şi plan îndepărtat (*„tabloul"* IX): *„După aceea, Lazăr ia deoparte pe Domnul (în faţa aparatului)"*.

Cât despre scenariul **Ghinionul**, o comedie burlescă despre un funcţionar ghinionist, el poate fi citabil în întregime, atât este de filmic! Motivul lui se află într-un monolog scris prin 1908, plin însă de regionalisme. Dar faptul că tema *ghinionistului* constituie (vizavi de „teoria" norocului şi a superstiţiei) o urmă infraestetică preţioasă a concepţiei despre lume şi viaţă a lui Rebreanu, este dovedit de reluarea ei sub formă de scenariu (1912) şi mai târziu (1920) sub forma unei excelente nuvele, această ultimă prefacere atingând savoarea şi culmea „miticismelor" lui Caragiale.

Se poate deci spune că experienţa de scenarist, de cineast, a lui Rebreanu, foarte stăpân pe mijloacele tehnice (care sunt, uneori, mijloace de expresie), de la procedeul gros-planului (cum este, de pildă, laitmotivul ceasornicului şi funcţia lui dramatică în ecuaţia lanţului de ghinioane prin care trece eroul **Ghinionului**) la ştiinţa tăieturii de montaj (numită de el *„schimbare"*), şi-a pus clar amprenta asupra prozei sale, începând cu schiţele şi ajungând la marile lui romane, experienţă trădată, aici, mai ales de „vizualizarea" epică şi de mişcarea plastică a mulţimilor şi a personajelor în spaţiu. Nu întâmplător ele au fost ecranizate.

Şi nu ne îndoim de faptul că proza lui Rebreanu va mai incita spiritele competente ale cinematografiei noastre! S-ar putea chiar ca ea să-şi trăiască în viitor o viaţă cinematografică nebănuită în prezent. Ce interesant ar fi, bunăoară, să vedem o versiune cinematografică a romanului – cel mai iubit de scriitor – **Adam şi Eva**! Sau n-ar fi un adevărat act de cultură dacă şi scenariile lui Liviu Rebreanu ar deveni filme? De ce, de pildă, testul debuturilor nu s-ar face pe astfel de scenarii sau texte ale pionierilor cinematografiei noastre, proiecte care atunci, din diverse motive, au fost abandonate sau ratate?!

Scanned with CamScanner

Un asemenea act de cultură ar fi putut avea loc prin 1982, când eram producător delegat la Casa de filme 3, dacă ideea de a face film după schiţa **Cinema** a lui Liviu Rebreanu, devenită decupaj regizoral sub semnătura scriitorului-regizor Dumitru Dinulescu (ulterior, examenul său test de debut în filmul artistic s-a numit **Întâlnirea din pământuri**, după povestirea omonimă a lui Marin Preda), n-ar fi fost respinsă! Căci schiţa nu numai că este foarte cinematografică – de altfel, „acţiunea" ei se petrece, în paralel, într-o sală de cinema şi pe ecran –, dar ea poate fi considerată un dublu document: pe de o parte, pentru că redă, în stil ciné-verité, atmosfera de spectacol cinematografic a anilor '10 (*„Pianul automat cântă* – aşa începe schiţa, scrisă, nota bene, la timpul prezent! – *o horă zburdalnică. Spectatorii îşi şterg năduşeala de pe frunte. Un băiat cu tablaua aleargă printre bănci, ţipând ca din gură de şarpe: «Rahat cu apă rece!», «Americane prăjite!». Apoi pianul tace. Băiatul cu tablaua încremeneşte într-un colţ al sălii. Orchestra napolitană atacă o melodie spaniolă şi pe pânză se desfăşoară povestea nemaivăzută"*; după care urmează descrierea unei melodrame tipice anilor '10), iar, pe de altă parte, pentru că exprimă în limbaj „mut", dar în chip parodic (de pildă: *„Contesa, care aduce mai mult a cbelneriţă, îmbrăţişează pe conte, care seamănă cu un birjar"*), sau, poate, în chip autoironic, atitudinea marelui nostru scriitor faţă de scenariile sale, tributare şi ele într-un fel modei, dar mai cu seamă faţă de relaţiile lui, eşuate, cu a şaptea artă.

Dovadă că în această calitate – de scenarist – nu avea să mai „colaboreze" cu cinematografia. O va face însă din plin ca om politic, când se va afla la preşedinţia Direcţiei Educaţiei Poporului şi va lupta pentru **Legea cinematografelor** sau – în comisia de cenzură a filmelor – pentru difuzarea unor creaţii de valoare şi împotriva maculaturii, a produselor comerciale, dar mai ales o va face în calitate de teoretician de film sau, mai exact, în aceea de personalitate a culturii, care, asemenea multor altor personalităţi ale vremii, îşi exprimă un punct de vedere competent vizavi de arta filmului. Prilejul îi va fi oferit din plin de primul film sonor românesc, eveniment „norocos" legat tot de numele său.

Cazul „Ciuleandra"

Cum era şi de aşteptat, noua tehnică vorbitoare paralizează iar producţia de filme autohtone care, între anii 1923—1930, cunoscuse o relativă înflorire (se realizaseră circa 30 de filme). Urmează o altă perioadă materială grea, dovadă că până în 1939 se produc doar 16 filme sonore, majoritatea însă fiind versiuni româneşti ale unor filme străine, făcute la Paris, Praga sau Budapesta. În 1930, regizorul şi producătorul german Martin Berger realizează primul film sonor românesc, având şi o versi-

Scanned with CamScanner

une germană, ecranizând romanul lui Liviu Rebreanu **Ciuleandra** (apărut în 1927), film care avea să fie un eşec artistic.

Este anul când marele nostru scriitor se afla la preşedinţia Direcţiei Educaţiei Poporului, când era membru în comisia de cenzură a filmelor şi lupta, cum am spus, pentru **legea cinematografelor**, care urma să impună difuzarea unor creaţii de valoare şi să stopeze pe cât posibil invazia maculaturii, a produselor şi subproduselor comerciale. Este mai ales anul când concepţia şi orientarea sa în această privinţă aveau să fie exprimate în câteva rânduri şi îndeosebi într-un excepţional articol teoretic, adesea pomenit, publicat în revista „Cinema" (din 16 iunie 1930) sub titlul semnificativ, conţinând un dualism recesiv, **Arta şi cinematograful**, din care citãm: *„Numai când încerci să reţii ceva din avalanşa de artă ce se vinde permanent în zeci de mii de săli de pe suprafaţa globului, numai atunci îţi dai seama cât de puţină artă oferă cinematograful şi cât de multă maculatură"*. Fenomenul însă i se pare firesc, pentru că cinematograful *„îşi caută încă forma specifică de exprimare artistică"*. În plin sonor, Rebreanu are un alt punct de vedere faţă de Vianu, de pildă, sau de Mihail Dragomirescu, care apropiau cinematograful de muzică: *„Arta aceasta nouă trebuie să-şi găsească specificul ei care să o deosebească şi de teatru, şi de plastică, şi de muzică, şi de arhitectură. Din multele mii de filme vor rămâne câteva care să însemne etapele drumului către specificul cinematografic"*. Este exprimat aici, în această din urmă frază, adevărul care pune arta filmului într-un raport de recesivitate faţă de industria cinematografică dominantă şi dominatoare, dându-i esteticului însă calitatea de **însemn**, de superioritate autonomă, însemn pe care, pentru cinemotografia autohtonă, noi l-am numit **cinemin**.

Din păcate, filmul **Ciuleandra** nu a fost un asemenea „însemn" care să rămână, care să marcheze vreo etapă (măcar şi în istoria filmului românesc), respectiv etapa de cotitură a cinematografului în *„drumul către specificul lui"*. El marchează totuşi o etapă, una teoretică, legată tot de numele lui Rebreanu, în speţă de **Ciuleandra** sa, de ideea primului *„film sonor şi vorbitor"* din istoria cinematografului românesc, fapt care l-a îndemnat să colaboreze din nou cu a şaptea artă. Acestui moment îi datorăm şi cea mai competentă opinie, pe urma celei exprimate pentru prima oară de Alex. Demetrescu în cartea sa **Arta şi tehnica foto-cinematografică** (1926) vizavi de scenariul lucrat de el după **Pădurea spânzuraţilor**, în problema atât de dificilă a ecranizării. Pentru că iată ce declara Rebreanu, cu câteva săptămâni înainte de a vedea filmul **Ciuleandra**, în acelaşi interviu acordat lui Ioan Massoff pentru „Rampa": *„Scenariul filmului s-a lucrat după romanul meu, bineînţeles fără să se respecte întocmai arhitectura romanului, lucru ce ar fi fost de altfel imposibil. Calităţile unui roman nu pot fi redate într-un film şi transpunerea unui roman pe ecran întâmpină aceleaşi dificultăţi ca transpunerea unui roman în piesă de teatru. De aceea realizatorii filmului au fost nevoiţi să introducă scene noi pentru ca filmul să aibă*

Scanned with CamScanner

variaţie, să prezinte interes, să dea posibilitatea de manifestare actorilor şi să poată introduce muzică".

Iar referitor la fotogenie, un concept de pionierat al esteticii de film, care a dat naştere unui important curent de avangardă numit „*vizualism*", concept introdus şi teoretizat de Delluc, apoi de Epstein, citat pe larg în cartea lui Alex. Demetrescu, Rebreanu spune: „*Artiştii români n-au fost recrutaţi atât după reputaţia lor scenică, ci mai mult după şansa de a fi reuşiţi în film. Fotogenia n-are nici o legătură cu talentul scenic al unui actor.* **Ciuleandra** *este, după cum se spune în limbaj tehnic, un film sută la sută sonor şi vorbitor. Credinţa mea e că realizatorii au izbutit să facă un film care să intereseze şi străinătatea*". Şi Rebreanu ne mai informa în acest sens că filmul a fost reţinut să fie difuzat în Germania, Franţa, Austria, Ungaria, Cehoslovacia, Ţările Scandinave.

Din nefericire, filmul nu numai că nu a interesat străinătatea, aşa cum credea marele nostru scriitor, care, după cum notează insistent în Jurnal şi după cum mărturiseşte însăşi Fanny Rebreanu în cartea **Cu soţul meu**, spera să-şi cumpere cu drepturile de autor („*care aş vrea să fie cât mai substanţiale*") o vie şi o casă la Valea Mare, dar ecranizarea **Ciuleandrei** a fost o mare cădere în ţară, un nesperat prilej pentru detractorii lui Rebreanu să-l atace vehement în presă, stârnind unul din cele mai mari scandaluri din istoria atât de nefirească a cinematografului românesc. Şi toate acestea în ciuda asigurărilor producătorului berlinez, Maximilian Obler, care declarase presei: „*Filmul* **Ciuleandra** *este complet sonor şi vorbitor, având muzică şi cor. Spiritul romanului a fost conservat în întregime. Natural că acţiunea a fost modificată după cerinţele tehnicii ecranului sonor, dar nimic nu s-a făcut fără asentimentul d-lui Rebreanu. De altfel, autorul colaborează direct la film şi zilnic iau contact cu dânsul, spre a discuta despre filmare*". Însuşi Martin Berger îi declarase lui Marcel Blossoms, după cum mărturiseşte acesta în articolul **Primul film sonor românesc**, apărut la 16 iunie 1930 în „Cinema", că „*este satisfăcut de activitatea de până acum. Artiştii români sunt excelenţi, deşi n-au încă experienţa obiectivului cinematografic. Joacă admirabil. Dacă le lipseşte ceva este numai disciplina care în materie de film este atât de importantă, mai ales la filmul sonor unde totul trebuie să funcţioneze cu o precizie matematică... Aproape toate exterioarele sunt gata*". Interioarele s-au realizat la Berlin. După cum ne informează, peste o lună, aceeaşi revistă: „*D-l Liviu Rebreanu, deşi se află la Bucureşti, departe de studio, urmăreşte de la distanţă lucrările din Berlin, nu prin... televiziune, ci prin rapoartele zilnice care îi sosesc cu avionul*". Spectacolul de gală a avut loc, după cum şi-a notat scriitorul în Jurnal, în seara de 29 octombrie 1930, la orele 21,15, la cinema „Capitol" din Bucureşti. La sfârşitul proiecţiei, Martin Berger, conform unui martor ocular, care şi-a etalat talentul în articolul-pamflet **Maidan cinematografic**, apărut în „Rampa" din 1 noiembrie, „*se plimba în frac printre scaune aşteptând felicitările. Cum omagiul mulţimii*

Scanned with CamScanner

era de natură contondentă, d. Berger, prudent, a şters-o pe uşa din dos". Atacurile s-au declanşat aproape simultan. În aceeaşi zi „Universul" scria: „*Apar şi actori români în acest nenorocit film germano-african-ţigănesc, dar nicidecum românesc ca să justifice... sacrificiile ce le face guvernul pentru propaganda noastră culturală, în ţară şi în străinătate*". Articolul era nesemnat. Tot la aceeaşi dată, în „Lupta" apăreau două opinii, una semnată cu numele întreg (Eugeniu Zamfiroiu) şi cealaltă doar cu iniţiale (LT): „*Ce este* **Ciuleandra**, *acest bizar titlu care prin sonoritate îmi deşteaptă vorba moldovenească de buleandră, cu înţeles de zdreanţă, bună de aruncat la gunoi?*", şi respectiv: „*Toată această ticluire apare ca o sinistră şi tendenţioasă încercare de a ne prezenta drept un trib oriental lipsit de orice simţ al artei şi al cuviinţei. Căci e inadmisibil ca nimeni din cei care s-au interesat la fabricarea acestei mărturii neruşinate să nu fi văzut cât jigneşte ea prestigiul nostru de ţară şi de artă. Dar ca nici comisia de control a filmelor să nu fi văzut aceasta – asta e o chestiune care priveşte direct ministerul de care depinde şi de aceea aşteptăm măsurile care se impun. Chestia banilor care-l costă pe stat vine în al doilea rând: în primul e oprirea ruşinii şi a jignirii naţionale ce ni se aduce*".

Cuţitul este răsucit în rană şi de actorul Petre Sturdza, interpretul bătrânului Faranga, care, într-o scrisoare deschisă publicată în „Universul" din 6 noiembrie, scria: „*Întorşi de la Strunga, din judeţul Roman, unde turnasem, am crezut de datoria noastră să ne prezentăm d-lui Rebreanu – atât în calitatea-i de autor al romanului, cât şi în aceea de director general al educaţiei poporului – şi să-i atragem luarea aminte asupra tuturor greşelilor comise de un om absolut străin de neamul nostru, precum şi de datinile şi obiceiurile lui... Dl. Rebreanu ne-a ascultat, a zâmbit, a găsit că avem perfectă dreptate, dar n-a luat nici o măsură, n-a intervenit să oprească imediat această lucrare, care constituie o batjocură, o insultă adusă sentimentului nostru naţional, precum şi o ruşine din punct de vedere tehnic*". Iar ziarul „Vremea" din 13 noiembrie, sub semnătura lui Ménalque, este şi mai tranşant: „**Ciuleandra** – *o furtună într-un biet pahar de apă. O supărare a unora pentru cineva «priceput» care a ştiut să stoarcă sume de bani, după unii importante, ca să dea în schimb o mediocră încercare de film românesc. Dl. L. Rebreanu a fost amestecat în virtutea faptului că numele d-sale a figurat pe afiş. Se spune că a primit o frumoasă sumă drept primă de autor. Este un uz internaţional acest fapt. Şi nu aici stă vina domniei sale. Ceea ce reproşăm d-lui L. Rebreanu este faptul că nu şi-a rezervat prin contract dreptul de a super-viza filmul, această clauză i-ar fi permis să îndrepte eforile sau eventual să nu permită reprezentarea filmului.* **Ciuleandra** *a avut două lucruri bune de care nu este vinovat regizorul: peisajul şi muzica. Decupajul lipsit de cel mai elementar sens al cunoaşterii. În general o nenorocită realizare...* **Ciuleandra** *rămâne o pată neagră pe albul imaculat al cinematografiei sonore româneşti*". În

Scanned with CamScanner

același ton scria și Ion Cantacuzino în „Facla" din 8 noiembrie („**Ciuleandra** *d-lui Berger e o enormă aberație. O masacrare totală a romanului*") sau Dinu Roco în „Epoca" din 11 noiembrie („*Așa dl. Martin Berger a reușit să-l facă de râs și pe dl. Rebreanu – o bună parte din vină cade și asupra d-lui Rebreanu! – și să compromită filmul românesc*").

Probabil că aceste noi reproșuri au fost declanșate de cele declarate de însuși Liviu Rebreanu într-un interviu din „Omul liber", apărut în 6 noiembrie: „*Nu am aproape nimic de spus pentru că se pune multă patimă în tot ce se scrie. În primul rând filmul este slab nu din vina mea. Sunt o mulțime de amănunte de ordin tehnic care au fost omise și din cauza cărora banda a ieșit așa cum se prezintă. În ce mă privește pe mine, nu caut să mă apăr pentru că nu-s cu nimic vinovat afară de faptul că am preferat să mă ocup intens și să-mi consum timpul meu pentru Educația Poporului, al cărui director sunt, când puteam foarte bine să încasez mize și să plec la Berlin, unde, dacă eram, altfel ieșea filmul*". La întrebarea de ce a patronat cu numele său o astfel de „bandă" care nu are nimic comun cu subiectul romanului, a răspuns: „*La începutul începutului mi s-a prezentat un scenariu care urmărea în totul acțiunea și vederile din volumul meu. Au intervenit apoi câteva chestiuni de ordin material care l-au silit pe M. Berger să facă unele suprimări. Suprimările au continuat mereu să se facă pe măsură ce criza materială se simțea tot mai mult, până s-a ajuns la scenariul care a și fost turnat... În ce mă privește am patronat acest film pentru că mai întâi era titlul filmului care era luat după romanul meu și pe urmă care autor, spuneți-mi unul, nu ar fi făcut la fel, dacă la început i s-ar fi prezentat un manuscris, ce-i urmărea în totul romanul. Unde este vina mea?*"

Din păcate, filmul **Ciuleandra**, asemenea marii majorități a peliculelor noastre „mute", nu ni s-a păstrat, ca să ne putem spune și noi părerea în acest trist scandal, comparabil poate cu „procesul Caion", așa cum o vom face în cazul ecranizării sadoveniene **Venea o moară pe Siret**. Un fapt rămâne însă în afară de orice discuție: cel care a fost cel mai decepționat de acest film și chiar de sine a fost Rebreanu însuși, care și-a risipit o enormă energie pentru realizarea lui, de la obținerea unei subvenții de un milion de lei, deși în alt loc spune că „*statul nu a debursat din visteria sa decât suma de 165 000 lei (confirmat și de Em. Hațieganu, ministrul muncii), o sumă infimă față de alte producții*", sau de la ajutorul dat pentru înființarea unei societăți mixte de film româno-germane până la „*potrivirea*" scenariului, scris de Kurt Schwabach, și alegerea locurilor de filmare. Atât de mare i-a fost decepția încât a refuzat să meargă la spectacolul de gală, iar nu peste mult timp, în urma scandalurilor tot mai aprinse iscate de film, și-a dat demisia de la președinția culturii. Azi, nici când sunt descoperiți cu șlițul descheiat, când încalcă paragrafe ale Constituției și când toată mass-media urlă, renumiți domni din fruntea culturii, a cinematografiei și a parlamentului,

Scanned with CamScanner

nu se leapădă de ciolan, nu iau aminte la gestul de demnitate, de noblețe al înaintaşului lor!

Iată ce-şi nota Rebreanu în Jurnal, la data de 29 octombrie 1930: *„Astă-seară e premiera* **Ciuleandrei**. *Eu am văzut-o alaltăseară, după spectacolul de la Ventura. Şi n-am fost deloc mulţumit. Nu e la ce m-am aşteptat, nici măcar ca fotografie. Scenariul complet idiot; nici o scenă dezvoltată ca lumea. Regizorul absent. Peisajele de câlţi, infecte. Nici un amănunt de adevărată artă. Interioarele mediocre. Muzica de o banalitate revoltătoare. Sincronizarea alandala. Jocul artiştilor nul. Dialogul imbecil şi spus de oameni care nici nu ştiu să vorbească. În sfârşit, am fost decepţionat"*. Dacă la această stare adăugăm şi *„efectul nenorocit"* avut asupra sa de susţinuta campanie de presă stârnită de nenumăraţii săi duşmani, în frunte cu Pamfil Şeicaru şi „Curentul" lui, care l-au atacat cu o violenţă de tip „România Mare", înţelegem de ce, după nota din 3 nov. 1930 (*„Ce curios se petrec toate în viaţă?De unde până deunăzi legem atâtea speranţe de filmul* **Ciuleandra**, *azi vedem numai amărăciune şi întristare. Toată haita de şantajişti aleargă să exploateze mediocritatea filmului, mă împroaşcă cu noroi şi, mai presus, îmi provoacă o agitaţie sufletească"*), n-avea să mai pomenească nici un cuvânt în **Jurnal** despre film şi scandalul din jurul lui, ca şi cum toate acestea nici nu au existat. Cu extraordinara voinţă ce-l caracteriza, Rebreanu pare să-şi fi impus o rupere totală de practica cinematografică, implicit de politica culturii, anunţată de următoarea însemnare (din 30 oct. 1930): *„Sunt atât de plictisit, că-mi vine să las toate baltă şi să mă duc la ţară, să-mi văd de scrisul meu şi să nu mai cunosc pe nimeni"*.

Va proceda în consecinţă, deşi, vorba sa: *„Unde este vina mea?"*. În fond, aşa cum avea să comenteze şi Camil Petrescu relaţiile dintre scriitori şi cinematograf, scriitorul nu trebuie să dea filmului decât titlul romanului său şi în rest să-şi vadă de încasarea tantiemelor! Cinematograful trebuie privit şi ca o afacere, aşa cum o făcuse E. A. Damian în articolul **În jurul filmului „Ciuleandra"**, apărut în revista „Cinema" nr. 148/16 nov. 1930: *„Totuşi în ciuda campaniei de presă pornită de interese politicianiste,* **Ciuleandra**, *primul film grăit în limba română, rămâne un film de casă, un bun film de afaceri. Negoţul n-are nimic comun cu politica şi oricât de aprige au fost strigătele sau cuvintele scrise de cei care apără interesele de partid, publicul cel mare, care nu face politică, a primit cu bucurie cea dintâi încercare de a reda un subiect pur românesc pe pânza grăitoare a cinematografului"*. Căci filmul a avut un enorm succes. Ca şi în cazul ecranizării sadoveniene, cum vom vedea, Martin Berger nu a urmărit altceva în cea de-a doua sa tentativă românească (şi prima încercare de film sonor şi vorbitor) decât un remake bănesc. Asta e şi concluzia lui E. A. Damian: **„Ciuleandra** *nu trebuie privită în lumina campaniilor de presă, ci sub raportul primirii făcute de marele public. Iar când îl apreciem cu această măsură, putem zice fără teamă de a exagera că* **Ciuleandra**, *primul film vorbitor în*

Scanned with CamScanner

limba română, este un film dintre cele mai interesante pentru majoritatea amatorilor de cinema, deci cu care cinematografiştii pot încă realiza reţete frumoase".

Un asemenea lucru l-a urmărit, de fapt, cum reiese din **Jurnal**, şi Rebreanu. Se vede însă treaba că furibunda campanie de presă l-a afectat profund şi l-a determinat să-şi dea demisia din funcţia înalt,, pe care o avea şi, ceea ce este mai trist, să rupă definitiv cu cinematograful sub raportul creaţiei. Căci pasiunea pentru noua artă şi pentru problemele ei nu se va stinge, dovadă că ne-a lăsat urme preţioase legate de vizionarea unor filme precum **Nimic nou pe frontul de Vest**, de existenţa unei discuţii cu reprezentanţi ai firmelor „Paramount" şi „Sacha-film", referitoare la *„posibilităţile înfiinţării industriei româneşti de filme"*, de situaţia cinematografului din România pe care o va cunoaşte cu prilejul unui turneu întreprins în mai multe oraşe ale ţării, unde a conferenţiat pe tema *„Romanul romanelor"*, sau, mai ales, urme legate de diferite aspecte ale artei a şaptea aflate în **Spovedanii**, carte neterminată în al cărei proiect era prevăzut şi un capitol intitulat **Cinema**, capitol rămas doar la însemnarea: *„De ce se învechesc imediat filmele, pe când în toate artele operele durează mult mai mult? Arta mecanică e fatal să îmbătrânească, afară de gramofon. Cinema-ul nu şi-a găsit expresia proprie".*

Regăsim aici ideea din articolul **Arta şi cinematograful**, minus optimismul de acolo. Suntem în 1932 şi se avansează deja o poziţie curajoasă, polemică, şi anume aceea care susţine ideea dependenţei fatale a artei filmului faţă de tehnică, faţă de evoluţia mijloacelor tehnice, fapt pe care l-am împărtăşit şi noi nu o dată în lucrările noastre. Fără îndoială că Rebreanu, ca şi alţi sceptici din vremea sa, precum G. Călinescu sau D. I. Suchianu, aflat încă sub starea eşecului filmului **Ciuleandra** şi în „plasa" chinului prin care trecea cinematograful, acela de a asimila tehnica nouă a sonorului, de a-şi găsi *„expresia proprie"*, nu putea să-şi dea seama că a şaptea artă trecea totuşi printr-o etapă fericită a drumului ei către specificul cinematografic. Căci tehnica, deşi îşi pune amprenta pe estetica filmului mai mult decât pe a celorlalte arte, nu constituie un scop în sine, ci ea este un mijloc pentru a îmbrăca în chip artistic o idee, un mesaj, şi ca atare nu trebuie judecată prin rezultatele mediocre (majoritare, din păcate). Estetica filmului, ca şi estetica oricărei arte, se bazează pe opere de vârf, pe capodopere, cum spunea Mihail Dragomirescu. În acest sens, filmul are opere, are „etape" care să-l justifice ca artă, care să-i confirme *„expresia proprie"*.

Şi credem că însuşi Rebreanu ar reacţiona cu totul altfel azi dacă ar vedea filmele care s-au născut din ecranizarea marilor sale romane, mărturie indiscutabilă a calităţilor lor marcat cinematografice. Decepţia pricinuită de eşecul **Ciuleandrei** anului 1930 ar fi poate diminuată de mai buna realizare a **Ciuleandrei** anului 1985, când Sergiu Nicolaescu se mândrea că a semnat primul remake din cinematografia noastră.

Scanned with CamScanner

Teoria lui Rebreanu asupra ecranizării se reflectă aici în chip aproape fidel, după cum ea a fost confirmată mai ales de celelalte ecranizări după **Ion, Răscoala**, cu care Mircea Mureşan a obţinut premiul pentru „opera prima" la Cannes, în 1966, şi îndeosebi după **Pădurea spânzuraţilor**, această capodoperă de necontestat a cinematografiei româneşti, căreia îi vom acorda mai jos un spaţiu special (un amplu interviu luat lui Victor Rebengiuc), marcând un punct de referinţă în drumul ei către adevăratul specific şi către adevărata competitivitate. Dovada supremă fiind chiar *„interesul străinătăţii"* pentru film, adică însuşi premiul pentru cea mai bună regie obţinut de Liviu Ciulei în 1965 la Cannes, într-o competiţie de elită în care au intrat filmele unor regizori ca Sidney Lumet, Richard Lester, Ciuhrai, Rosi, Pierre Etaix. Acest premiu rămâne legat şi de numele lui Liviu Rebreanu, al cărui destin s-a împletit, în câteva momente importante, cu cel al cinematografiei şi a cărui operă s-a născut, indiscutabil, într-o zodie fastă, norocoasă, şi pentru filmul românesc.

Un rol pentru eternitate

Victor Rebengiuc în rolul Apostol Bologa din filmul **Pădurea spânzuraţilor.**

Scenariul: Titus Popovici; regia: Liviu Ciulei; imaginea: Ovidiu Gologan. Premiera a avut loc la 17 martie 1965, la cinematograful „Patria". Filmul a fost distins cu „Premiul pentru cea mai bună regie" la Festivalul internaţional al filmului de la Cannes – 1965 şi cu „Premiul de excelenţă" la Congresul UNIATEC de la Milano – 1964.

De la primele cadre am sentimentul capodoperei. Ecranul lat e invadat de o masă cenuşie de uniforme, căşti şi puşti, mărşăluind în ceaţă. *„Imaginea asta e de o densitate filosofică nemaipomenită! Uite ce gloată anonimă, uite-i cum merg îndobitociţi, cum stau băgaţi în ceaţa asta năucitoare!"* Deodată, o „cască" se întoarce şi din grămada de uniforme apare, ca un semn uman, faţa unui soldat. *„ăsta-i Vasile, unul din maşinişti! Prin cadrul ăsta a devenit celebru în Buftea!"* Pe stop-cadrul lui „Vasile", montat în paralel cu masa de uniforme mărşăluind, se derulează genericul. *„Cred că sunt peste zece ani de când n-am mai văzut filmul. Mulţi de pe generic au dispărut între timp... Am emoţii să văd cum mai arăt..."* Şi prima apariţie a lui Victor Rebengiuc – căruia îi aparţin mărturisirile de mai sus – în rolul lui Apostol Bologa este o imagine-cheie: aparatul îl „observă" venind la locul execuţiei lui Svoboda prin laţul mişcat de vânt al spânzurătorii. Personajul e plin de sine, are siguranţă, dă ordine cu voce hotărâtă, e mândru – cum îi spune lui Klapka (Liviu Ciulei) – că a făcut parte din Curtea Marţială şi că a votat fără să şovăie, aşa cum merita, pentru condamnarea la moarte a ofiţeru-

Scanned with CamScanner

lui ceh care a încercat să dezerteze. Soseşte generalul Karg (György Kovács). Bologa îi raportează că „*lipsea scăunelul regulamentar*" şi că acum totul e în regulă. O coloană de soldaţi vine să asiste la execuţie. Dar lipseşte călăul. Un soldat (Mihai Mereuţă), care săpase groapa condamnatului, e numit în loc. O neorânduială insinuantă pare să constrasteze cu „execuţia model" care se dorea. „*Mai multă ordine, ce Dumnezeu!*", strigă un ofiţer. „*Uite cum eşuează acest moment al execuţiei care se vrea exemplar!*", îmi spune Victor Rebengiuc. Călăul improvizat nu reuşeşte să pună ştreangul. Dar Karg strigă să-şi scoată tunica, căci „*un soldat în uniformă nu poate fi călău*"! Apostol Bologa n-a asistat niciodată la o moarte prin spânzurătoare. Execuţia are loc. Dar n-o vedem. Ea e surprinsă pe chipul tulburat, trădat de o grimasă, şi de ochii uimiţi ai lui Bologa. Şi imaginea, ca prin farmec, se întunecă, de parcă natura însăşi s-ar fi îndoliat. Masa de soldaţi se împrăştie într-un murmur de iad...

Revăd, aşadar, împreună cu Victor Rebengiuc, filmul **Pădurea spânzuraţilor** şi această vizionare este, prin însuşi acest fapt, un eveniment. În loc de orice comentariu, am ales să-l comenteze însuşi interpretul principal. E un fapt în premieră. Filmul ne captează total. Deşi au trecut 20 de ani de la realizarea lui, filmul lui Ciulei ne uimeşte încă prin forţă şi prospeţime, prin claritate şi densitatea ideilor, prin gravitate şi perfecţiunea amănuntului, dar mai ales prin actualitatea semnificaţiilor şi valoarea interpretărilor. Retrăiesc unul din cele mai mari evenimente interpretative ale filmului românesc, dacă nu cel mai mare. Actorii, absolut toţi, sunt extraordinari, iar Victor Rebengiuc este de-a dreptul fascinant, tulburător, incredibil de viu, de autentic. Aş putea spune că aproape întreaga coloană vertebrală a acestui film stă în forţa talentului său. Această forţă este de fapt „amănuntul" esenţial care îi caracterizează şi îi uneşte pe tânărul de pe ecran şi pe omul matur de lângă mine, purtând o mustaţă a la Tănase Scatiu, care acum, la 50 de ani, este unul din cei mai mari actori români, un actor complex, total, al cărui talent ţâşneşte din toată făptura sa, făcându-l atât de inconfundabil cu fiecare apariţie din zecile de roluri extrem de diverse pe care le-a creat în teatru şi film, unde a întruchipat peste 30 de personaje.

— *Ce-aţi simţit când v-aţi revăzut creaţia pe ecran?*

— O mare bucurie!

— *Cum i s-a părut lui Victor Rebengiuc cel de azi că era Victor Rebengiuc la 31 de ani, în rolul lui Apostol Bologa?*

— Tinerel, subţirel...

— *Iar mie, la fel de fascinant, de tulburător, ca atunci când am văzut filmul pentru prima oară!*

— Eu mă abţin să vorbesc... încă nu mi-au murit lăudătorii...

— *Iar cei mai mulţi, sunt sigur, urmează să se nască...*

— Dar lucrul pe care-l pot spune, fără să fiu acuzat de lipsă de mo-

Scanned with CamScanner

destie, este că am văzut un actor interesant. Rebengiuc de la 31 de ani, pe mine personal m-a emoţionat. Am văzut câteva scene care erau bine jucate.

— *Deci din punct de vedere profesional jocul lui nu v-a dezamăgit.*

— Nu, nu, deloc!

— *Timpul nu a „uzurpat" nimic din calităţile filmului şi, implicit, nici din cele ale personajului principal.*

— Bineînţeles că ceea ce am jucat e o propunere. Dacă aş mai avea vârsta de atunci şi experienţa de acum aş putea perfecţiona interpretarea.

— *Dar oare Liviu Ciulei nu a mizat tocmai pe experienţa dv. de atunci, mai exact, pe lipsa de experienţă a personajului?*

— Da, pe lipsa de cunoaştere a vieţii. Apostol Bologa e ca un copil. Tot ce face, bravada lui, o face din puştism.

— *George Călinescu, caracterizând acest personaj, vorbea de „psihologia sufletului mediocru", de faptul că are o inteligenţă vie, dar o voinţă inferioară.*

— *„Psihologia sufletului mediocru...*", nu ştiam. Sigur, are o voinţă inferioară. De fapt experienţa vieţii el o trăieşte pe front. Aici începe să discearnă şi să-şi creeze o filosofie pe care, deşi era student la filosofie, n-o avea.

— *De altfel, la un moment dat, în secvenţa pe care aş numi-o a „trezirii conştiinţei", el îi spune lui Klapka, în timp ce se pregăteau de culcare: „Mi-am făcut datoria ca un bărbat, ca un soldat, care nu se întreabă mereu de ce, de ce, ca o muiere".*

— „Datoria" asta este un refugiu, el se ascundea după ea ca după un paravan. În numele ei, al principiului „eu sunt soldatul", fugea de probleme, nu voia să-şi pună întrebări pentru că-i era frică de răspunsurile pe care le va găsi.

— *Călinescu, într-o afirmaţie celebră, amintind de aceea a lui Flaubert „Emma c'est moi", spunea că „Bologa este, în fond, Liviu Rebreanu"...*

— Poate Emil Rebreanu, fratele scriitorului, care i-a fost modelul personajului său.

— *Nu, chiar Liviu Rebreanu, adică „ardeleanul la răscruce de dinainte de război". Călinescu ne convinge că* **Pădurea spânzuraţilor** *este doar „un roman psihologic, monografia incertitudinii chinuitoare în afară de orice consideraţii politice". Într-adevăr, ereditatea lui Bologa îl predispunea pe acesta la „neurastenia oscilaţiei" şi nu vreun sentiment patriotic sau vreo atitudine politică. Ciulei însă îi dă acestui personaj o evidentă dimensiune politică.*

— Ciulei şi Titus Popovici, scenaristul. Fiind vorba de perspectiva istorică, era firesc ca Bologa din film să fie altul. Viziunea politică reiese chiar de la început, de la primele scene, din felul cum sunt văzuţi soldaţii... nişte oameni cărora li se interzice voinţa, gândirea, şi sunt ca nişte simpli executanţi, mergând către un ţel pe care nu-l ştiu, nu-l văd...

Scanned with CamScanner

— *Ce a fost determinant în crearea rolului?*

— La vârsta şi experienţa mea actoricească, determinant a fost regizorul, indicaţiile lui regizorale...

— *Cum aţi lucrat cu Ciulei? Dar, mai întâi, cum v-a descoperit? Aţi lucrat şi mai înainte cu el, în teatru, sau v-a remarcat într-unul din cele opt filme în care aţi jucat până a fi distribuit în* **Pădurea spânzuraţilor**?

— Cu câţiva ani înainte de a începe Ciulei filmările, cam prin '60, a existat o propunere, s-au făcut şi demersuri, ca un regizor italian, Glauco Pelegrini, să ecranizeze **Pădurea spânzuraţilor**. Nici nu auzisem de el...

— *Nici mie nu-mi spune nimic numele acesta!*

— Şi nici după istoria care s-a petrecut n-am mai auzit nimic! Se preconiza un fel de coproducţie care să se facă cu capital străin. El venea cu interpretul principal.

— *Poate că acest Glauco era producător?!*

— Nu, era regizor.

— *Şi cine trebuia să fie interpretul lui Apostol Bologa?*

— Un actor francez, care n-a făcut o mare carieră actoricească.

— *O experienţă asemănătoare, din păcate materializată, a încercat-o şi Mircea Mureşan în* **Baltagul**, *distribuind în rolul Vitoriei Lipan o actriţă italiancă obscură!*

— Asemenea artificii nu dau rezultate... Şi, într-o bună zi, am fost chemat împreună cu alţi actori la Buftea pentru nişte probe fotografice. Era amenajată o cameră unde aveam o discuţie cu Pelegrini şi apoi ne punea să facem nişte poze. Şi eu, la un moment dat, am întrebat cine îl joacă pe Apostol Bologa. Mi s-a spus că reputatul actor... Gérard Blain. Nu ştiam cum joacă, nu-l văzusem niciodată, doar citisem câte ceva despre el. Şi le-am spus atunci că Apostol Bologa reprezintă ceva pentru România şi pentru români şi nu pot fi de acord ca idealul acesta de românism să fie întruchipat de un interpret străin. Dacă interpretul lui Bologa ar fi român, eu aş accepta să joc orice rol din film, oricât de neînsemnat. Şi am plecat, refuzând să fac probe fotografice...

— *O atitudine à la Apostol Bologa avant la lettre!*

— Aveam deseori manifestări din acestea...

— *Şi nu le mai aveţi?*

— Întotdeauna, când nu sunt de acord cu ceva, mă revolt, repede îmi sare ţandăra!...

— *Şi ce s-a mai întâmplat cu „coproducţia"?*

— Nu ştiu din ce motive, proiectul a căzut şi la câţiva ani după asta a venit Ciulei să facă filmul. Ştiam că a lucrat foarte mult cu Titus la scenariu.

— *De unde ştiaţi?*

— Eram coleg cu Ciulei în teatru...

— *Eraţi deja actor la „Bulandra"?*

— Da. Şi Ciulei era regizor al teatrului. Eram la curent cu ce făcea... chiar de la el ştiam.

Scanned with CamScanner

— *Vă cunoşteaţi, aşadar, îndeaproape.*

— Păi jucasem deja în vreo două-trei piese în regia lui Ciulei!

— *În ce piese, v„ mai amintiţi?*

— În **Omul care aduce ploaia**, a lui Nash. A fost primul meu mare rol în teatru. Apoi în **Sfânta Ioana** a lui Shaw şi în **Copiii soarelui** de Gorki.

— *În piese una şi una! Deci nu-i vorba de nici o „descoperire"!*

— Nu. Pur şi simplu nu intram în vederile lui atunci când s-a apucat de film. Ciulei avea o imagine despre acest personaj, despre Apostol Bologa, cu care eu nu corespundeam. Ne întâlneam, eram de multe ori împreună, dar nu mi-a spus niciodată: „Vreau să joci tu în rolul ăsta!". Şi nici eu n-am deschis vreo vorbă în acest sens. Niciodată n-am cerut un rol, n-am pretins să joc un anumit personaj.

— *Şi totuşi, în subconştient măcar, Apostol Bologa nu vă tenta?*

— Ştiam că Ciulei se pregăteşte, că are distribuţia făcută, că a început deja filmul...

— *Începuse filmările?*

— A început cu un alt interpret pe care l-a ales după nu ştiu câte probe...

— *Cine era fericitul?*

— Nu vi-l pot spune, să nu-i fac, cine ştie, vreun deserviciu... (*dar, după încheierea interviului, am insistat şi mi l-a spus: Şerban Cantacuzino, n. n.*) Şi, după ce a filmat vreo 500 de metri utili, şi-a dat seama, văzând materialul, că interpretul care corespundea imaginii sale despre Bologa nu avea forţa artistică necesară care să ducă tot filmul... Forţa unui actor se vede în stăpânirea mijloacelor... Atunci m-a chemat pe mine, bazându-se pe experienţa şi, de ce să n-o spun, pe îndemânarea mea profesională...

— *Cum aţi ajuns la ea? Probabil că începutul l-aţi făcut la Institut, la IATC, pe care l-aţi absolvit...*

— În 1956.

— *Cine v-a fost profesor?*

— Aura Buzescu.

— *Extraordinar! Ea v-a învăţat alfabetul?*

— Ea m-a format, ea m-a făcut. Eu venisem în Institut cu nişte veleităţi. Căci înainte de asta, jucasem la Ateneul popular... Nu s-a descoperit acum mişcarea de amatori...

— *Deşi eraţi foarte tânăr, aţi intrat în Institut cu experienţa câştigată acolo...*

— Da. Jucasem teatru. Avusesem succese mari...

— *Apoi aţi dat la Institut. Cum era concurenţa?*

— Erau locuri multe atunci. Am intrat aproape 50, erau două clase, dar la clasa unde eram eu am terminat numai opt studenţi. Şi încă vreo şapte din clasa paralelă... Erau eliminatorii primii doi ani...

— *Şi unde aţi fost repartizat?*

Scanned with CamScanner

— La Craiova. Am stat vreo şase luni şi pe urmă am venit la „Bulandra".

— *Cine v-a luat?*

— Am dat concurs... Am câştigat...

— *Şi primele spectacole în care aţi jucat la „Bulandra" au fost regizate de Liviu Ciulei?*

— Da. **Omul care aduce ploaia** a fost primul. Mă distribuise încă dinainte de a veni în teatru...

— *Aura Buzescu... ce metodă practica? Stanislavskiană?*

— Stanislavskiană, fără îndoială, pentru că e singura metodă valabilă. Aura Buzescu m-a învăţat să pătrund gândurile personajului, esenţa lui, să ştiu ce vrea, să văd cum înţelege, cum priveşte, ce simte... Ea m-a învăţat **măsura**. Cred că e lucrul cel mai preţios în arta mea... să ştiu cât să fac, până unde, să nu exagerez...

— *Într-adevăr, există o măsură chiar şi în rolurile fără măsură. Mă gândesc la Caliban, personajul jucat de dv. în* **Furtuna** *lui Shakespeare, când v-aţi reîntâlnit peste ani tot cu Liviu Ciulei...*

— Măsura e dată de studierea relaţiilor dintre personaje, a modului fiecărui personaj de a gândi, căci orice personaj, cât ar fi el de antipatic pentru ceilalţi, are dreptatea lui. Caliban se consideră uzurpat pe bună dreptate. I s-a luat insula şi se revoltă... Dar nu vorbim despre Caliban...

— *Sigur, despre Bologa. Care are şi el dreptatea lui. Dar tot ce discutăm aici e important, pentru că aşa am ajuns să aflăm cu ce mijloace, cu ce experienţă aţi venit în lumea filmului. Când aţi început să faceţi film?*

— Cred că în 1959.

— *Până la Apostol Bologa a existat vreo altă creaţie care să vă reprezinte?*

— Nu. Au fost filme fără bază, cu scenarii fără substanţă, ca **Mândrie**, iar prestaţiile mele au fost doar decente, ca în **Furtuna** lui Blaier, în care am debutat...

— *Dar ceva din cariera dv. l-a prevăzut, mai bine zis, l-a pregătit pe Bologa?*

— Nu. Roluri de asemenea forţă nu avusesem până atunci. În incidentul cu regizorul italian era vorba de un principiu, nu am făcut-o pentru că mi l-am dorit pe Apostol Bologa.

— *Şi cum aţi primit vestea distribuirii, mai ales că ştiaţi de filmări că începuseră?*

— Vestea a fost copleşitoare. Într-o dimineaţă de iarnă, prin februarie-ianuarie, Ciulei mi-a dat un telefon. „Victor vino până la teatru că vreau să discutăm ceva". Era proaspăt director al teatrului. Şi credeam că mă cheamă pentru vreo nouă piesă. Dar când am intrat în biroul lui, mi-a spus deodată: „M-am gândit să-l joci tu pe Apostol Bologa".

— *Ce reacţie aţi avut?*

Scanned with CamScanner

— Mi s-a părut că n-aud bine. Dar joacă cineva rolul, i-am zis. Mi-a explicat că cel care îl juca e prea lipsit de experienţă ca să poată duce tot filmul şi, deşi eu nu corespund imaginii pe care şi-a făcut-o despre acest rol, contează totuşi pe experienţa mea şi pe talentul meu.

— *În timpul filmărilor sau după aceea, l-aţi auzit pe Ciulei vorbind despre interpretarea dv.? A fost mulţumit de cum aţi jucat?*

— Mai întâi că mi-a făcut nişte transformări ca să mă apropii de imaginea lui despre personaj...

— *Adică?*

— M-a făcut blond şi mi-a ridicat nasul cu un tul. În film sunt puţin cârn. Dar pentru ca să fii Bologa...

— *Personajul pare foarte bine studiat, mai ales prin comportament, prin gesturile care îl caracterizează. Cum s-au petrecut lucrurile în laboratorul creaţiei, cum v-a dirijat Liviu Ciulei pentru a ajunge la această imagine de forţă şi slăbiciune, de siguranţă şi nesiguranţă, de inteligenţă şi orbire, cu un cuvânt, imaginea Omului aflat în cea mai cumplită condiţie a existenţei sale: războiul?*

— Ciulei e în primul rând un regizor de teatru. Ca şi Pintilie... Şi regizorii formaţi în teatru cunosc munca cu actorul. Ei ştiu ce să ceară, ştiu ce vor, ce aşteaptă de la o anumită scenă... În marea lor majoritate, sigur, sunt şi excepţii, regizorii noştri de film nu ştiu să lucreze cu actorul. Pentru ei actorul este un obiect oarecare. Îi auzi: „fii mai vesel", „vorbeşte mai repede"... Indicaţiile regizorale sunt la nivelul ăsta. Pe câtă vreme cu un regizor de teatru munca se desfăşoară la nivelul psihologiei personajelor, al descifrării mobilurilor care le animă şi al relaţiilor care există între personaje în vederea creării unei tensiuni, a unui moment artistic veritabil.

— *Care era modalitatea de filmare a lui Ciulei, cum de reuşea planuri aşa de lungi trase dintr-o singură, dar foarte complexă, mişcare de aparat? Cum lucra Ciulei concret?*

— Modalitatea de a filma e puţin teatrală. Sunt secvenţe făcute dintr-un singur cadru. Lucrurile se petreceau aşa: aveam o secvenţă de filmat. Ei bine, noi repetam întreaga secvenţă ca pe o piesă de teatru şi în cursul acelor repetiţii se stabilea interpretarea, stabileam nişte premise clare şi nişte puncte finale. Şi în momentul în care eram gata...

— *Când eraţi „în stare"...*

— Ciulei dădea „motor". Dar trebuia mai întâi să ajungă la perfecţiunea, la precizia interpretării. Îi scotea pe toţi din echipa de organizare din minţi de câte ori repetam o scenă... Şi o repetam până ce el era mulţumit cum ieşea. Da, dar după ce făceam repetiţiile artistice, de pură interpretare, urmau repetiţiile tehnice, ca să facă racordarea, sincronizarea între interpretare şi aparat, căci, cum aţi văzut, aparatul umblă încontinuu în acest film. Sunt mişcări nemaipomenite de aparat, combinaţii de plonjeuri şi contraplonjeuri, de dolii, panoramice, travelinguri, şarfuri şi unşarfuri... Tot timpul aparatul se mişcă...

Scanned with CamScanner

— *E ca un martor, ca un personaj viu, obsesiv...*

— El este prezentatorul...

— *Şi cum îl „prezintă" pe Apostol Bologa?*

— Începând cu acea dificilă încadratură prin laţul spânzurătorii. În secvenţa respectivă, aparatul se mişcă peste tot şi deodată se ridică şi îl vede pe Bologa... În acest film nu e o tehnică simplă de decupaj plan-contraplan, ci e o muncă dificilă, complexă, un decupaj rafinat, elaborat...

— *Nu-mi aduc aminte de vreun alt film în care, printr-o singură imagine de început, să fie perfect caracterizat destinul unui personaj! Apoi, al doilea gest semnificativ al lui Bologa este când prinde cu mâna laţul şi trage de el să vadă dacă ţine! Bologa apare ca un om suspendat între teluric, noroiul de sub cizme, şi soarta imprevizibilă şi necunoscută.*

— Aşa a fost gândit. Lui Bologa i se stabileşte destinul de la început.

— *Ca în prologurile lui Shakespeare. Ce gesturi ale personajului nu le-aţi mai face acum? Sunt toate cu măsură?*

— Da, sunt cu măsură. Sunt însă şi nişte gesturi de-ale mele care scapă. Sunt gesturi pe care mi le reproşez şi azi, nu reuşesc să le controlez, sunt un fel de mici trădări. În rolurile pe care le fac, unele gesturi nu sunt ale personajelor, sunt ale mele.

— *Dar poate că tocmai din asemenea „trădări" se constituie personalitatea unui actor, ele sunt un fel de pecete...*

— Marca lui. S-ar putea. Dar eu mi le reproşez.

— *Ce face ca un actor să fie unic, să nu semene cu altul şi nici cu el însuşi, de la un Bologa la un Tănase Scatiu, şi totuşi, paradoxal, să fie El, să poarte amprenta unei imagini inconfundabile?*

— Cred că aceasta ţine de aspectul interior, de spirit. Desigur că şi exteriorul are un rol, nu pot să-mi scot ochii, sunt ochii mei, orice personaj aş crea... la mine e o chestiune programatică să joc roluri cât mai diferite. Refuz să mă fixez într-un gen de personaje, să nu le accept decât pe cele care-mi convin, să le zic regizorilor: „Asta joc eu şi asta îmi place mie!" Mă interesează să joc personaje cât mai diferite, cât mai surprinzătoare prin diferenţa dintre ele.

— *Sunteţi printre puţinii actori români care nu vă repetaţi, sunteţi surprinzător şi diferit autentic cu fiecare apariţie, fie în teatru, fie în film, care n-aţi căzut, cum se întâmplă cu cei mai mulţi, în manierism.*

— E spaima mea. Nu vreau să mă repet, refuz să mă repet, refuz roluri care seamănă cu ce am făcut mai înainte.

— *Doctorul Poenaru, în unele momente, mi-a amintit de Apostol Bologa...*

— Sunt asemănări exterioare, costumele, apoi e vorba de aceeaşi epocă... Dar ca psihologie, ca filosofie asupra vieţii, sunt total diferiţi.

— *Poenaru e un om de acţiune, un practician...*

— Spre deosebire de Bologa, care este un idealist. Poenaru are ideaaluri pe care şi le îndeplineşte.

Scanned with CamScanner

— *Faptul că Bologa nu-şi realizează idealurile...*

— Îl pierde...

— *Şi cu toate acestea, Bologa al lui Titus Popovici şi Ciulei are o altă dimensiune faţă de roman.*

— O dimensiune metaforică.

— *Şi mai ales politică. Văzând filmul, nu mai poţi spune, precum Călinescu, că Apostol Bologa e Liviu Rebreanu.*

— Fiindcă ei, Titus şi Ciulei, fac asta nu prin personaj, ci prin ceea ce-l înconjoară, prin redarea mediului... În film, Bologa este un om care descoperă viaţa, dragostea, ura, războiul, moartea, şi însăşi naţia lui şi-o descoperă.

— *Faţă de roman, filmul conţine lucruri noi, cum e toată povestea cu Roza, inserţia episodului cu Iţic Ştrul dezertor...*

— Sau personajul Petre, ordonanţa, care e mult mai dezvoltat... Evident, filmul este o prelucrare creatoare a romanului.

— *Cât au durat filmările?*

— Vreo opt luni.

— *Şi în toată această perioadă aţi trăit „starea" Bologa?*

— Da, aş putea spune lucrul ăsta! Deşi jucam între timp şi alte roluri. Însă filmările au coincis cu o perioadă mai liberă, a fost şi vacanţa... Tot timpul stăteam acolo, de dimineaţa până seara...

— *Unde aţi filmat?*

— Am avut trei mari locuri de filmare: la Cluj, unde stăteam, dar filmam la Bonţida, un sat din apropiere; la Piteşti, la Morăreşti, unde s-au făcut scenele de front; şi la Braşov, unde s-a realizat marea majoritate a filmului... Şi pe urmă multe scene de interior care s-au tras pe platourile de la Buftea.

— *Bănuiesc că experienţa „Bologa" a fost cât o întreagă şcoală, după momentul Aura Buzescu!*

— Universităţile mele au fost mai multe: Ciulei, Pintilie, Penciulescu... Am avut norocul nesperat de a lucra cu mari regizori, de la care am avut de învăţat enorm de multe lucruri. Era o adevărată bucurie să lucrezi cu ei. Vedeţi, starea asta de bucurie apare când munceşti şi eşti îndrumat de oameni competenţi... Munceşti până cazi jos de oboseală, dar eşti fericit, întrucât ştii că rezultatele muncii sunt valoroase!... Aşa s-a întâmplat cu Bologa... A fost un volum de muncă imens... Şi faptul ăsta se vede pe peliculă... Am muncit opt luni aproape zi de zi... căci doar în secvenţa cu Petre şi Müller, Bologa nu-i prezent acolo...

— *Care credeţi că a fost elementul determinant ce a dus la reuşita personajului dv., în fond la reuşita acestui film?*

— Pregătirea, perioada de pregătire a filmărilor. Ciulei a făcut-o cu o minuţie impresionantă. S-au realizat mii de costume, s-a lucrat cu mii de soldaţi; transporturile, în atâtea locuri de filmare, s-au desfăşurat ireproşabil, cu un cuvânt, organizarea a fost perfectă.

Scanned with CamScanner

— *Cine a fost director de producţie?*

— Mihai Crişan.

— *Care a jucat şi rolul „soldatului" din secvenţa popotei. Superb moment!... În cariera dv. de actor de film aţi mai avut satisfacţii artistice care să egaleze măcar momentul „Bologa"?*

— Nu ştiu dacă să-l egaleze, dar am mai trăit. În special la **De ce trag clopotele, Mitică?**, la **Tănase Scatiu**...

— *Aşteptaţi să mai trăiţi asemenea momente?*

— Mi le doresc, le aştept cu freamătul unei bucurii, bucuria asta a muncii creatoare, şi sunt sigur că voi avea o nouă colaborare cu Pintilie, cu Ciulei...

— *De regizorii de film nu prea vorbiţi. Aţi învăţat ceva de la ei? Cred că de la unii se poate învăţa mai ales ce nu trebuie să faci!*

— Da, sunt învăţături şi învăţături. Colaborez foarte bine cu Piţa, cu Marcus...

— *De altfel, am observat că cele mai multe filme le-aţi făcut cu aceştia, deşi aţi colaborat cu peste 20 de regizori. Dar cum aţi colaborat cu ceilalţi actori distribuiţi în* **Pădurea spânzuraţilor**, *cei mai mulţi fiind la începutul carierei lor, ca Ana Széles, bunăoară?*

— Omul sfinţeşte locul. Ciulei este un mare regizor şi atunci c,nd lucrezi cu un mare regizor se întâmplă un fel de minune: toţi actorii sunt bucuroşi, iar colaborarea dintre ei se desfăşoară în cele mai bune condiţii. Metoda lui Ciulei este colaborarea. „Hai să căutăm, să găsim împreună soluţia, să vedem cum e mai bine să rezolvăm scena asta..." Cu Liviu Ciulei ajunsesem să mă înţeleg atât de bine, încât era de ajuns să spună două vorbe ca să înţeleg ce aşteaptă de la mine.

— *Acest lucru se simte mai ales în relaţia Bologa-Klapka. Momentele dintre cei doi sunt remarcabile. E un cuplu antitetic, tot filmul fiind, de altfel, o construcţie contrapunctică.*

— Antitetic până la un moment dat...

— *Într-adevăr, până când Bologa începe să se îndoiască de sine. Dar spuneţi-mi, în scenele dintre dv. şi Ciulei nu v-a „incomodat" faptul că Ciulei se afla în dublă ipostază? De fapt, cum lucra Ciulei regizorul cu Ciulei actorul?*

— Ciulei e un om cu un self-control deosebit. Nu era o problemă pentru el să treacă din spatele aparatului de filmat în faţa lui. Ştia atât de bine ce vrea! Tot timpul exista... dedublarea asta. Pentru interpret era chiar un defect. Se controla în permanenţă.

— *Înseamnă că nu a fost uşor să „acordaţi" cele două modalităţi de a intra în rol.*

— Scenele cu el au fost cele mai grele din punct de vedere al personajului. De altfel, apariţia lui Klapka în viaţa lui Bologa înseamnă apariţia îndoielilor.

— *Bologa chiar marchează momentul acestei apariţii când îi zice: „De azi ştiu, de la spânzurătoare şi de când v-am cunoscut pe dumneavoastră".*

Scanned with CamScanner

— Dacă n-ar fi fost Klapka, el n-ar fi devenit o conştiinţă minată. Din acel moment, a început să vadă totul cu alţi ochi. Bologa făcea parte din Curtea Marţială şi era convins că acţionează cum nu se poate mai bine... Dar Klapka îi descoperă un alt adevăr pe care nu-l cunoştea şi de care nu avea idee...

— *Adevăr care l-a umanizat, dar care i-a fost şi fatal.*

— La un moment dat, după ce distruge reflectorul, Bologa are acea scenă cu Klapka din care se vede că îl urăşte puţin pentru că i-a zdruncinat, i-a modificat tot echilibrul pe care l-a avut...

— *Imaginea însăşi parcă trăieşte această schimbare de atitudine...*

— E meritul incontestabil al lui Gologan, al marelui artist care a fost, pe care îl ştim şi-l respectăm cu toţii...

— *Secvenţa dintre Bologa şi Müller din caleaşcă e de un rafinament plastic extraordinar...*

— Dar efectele acelea i se datoresc lui Ciulei. Lumina şi grafica lui Gologan, însă toate acele reflectări ale personajelor în oglinzi sunt gândite de Ciulei, care le-a calculat cu atenţie.

— *Toată secvenţa e metaforică... de la imaginea acelei grămezi de bocanci...*

— Care miros urât... *„ăsta-i purgatoriul"*...

— *La „lumea" din interiorul caleştii, a cărţilor şi a muzicii, a flautului...*

— *„Raiul e dincolo"*... Deşi mirosul de dictatură, de opresiune rămâne... Tot dialogul e formidabil...

— *Mai ales discuţia despre om e memorabilă.*

— Bologa zice: *„Mai presus de interesele particulare e statul..."*

— *„Nimic nu-i mai presus de om... Omul e totul"*, îi răspunde Müller...

— Şi concluzia lui Bologa: *„Eşti un om fericit, Müller..."*

— *Ce personaje memorabile!*

— Într-adevăr, e o galerie de tipuri în acest film care se remarcă imediat. Toţi se văd, ies în evidenţă. Aici fiecare a fost programat să exprime ceva şi el exprimă. Ce bun e Brezeanu sau Csiky, toată teoria lui ce perfectă e, cu acel trăieşte-ţi clipa...

— *Cred că secvenţa popotei e momentul politic cel mai semnificativ al filmului. Parcă toate naţiile sunt adunate acolo şi trăim prin ele soarta planetei.*

— Semnificaţia politică a filmului a crescut o dată cu trecerea vremii, iar avertismentul lui cu privire la nenorocirile războaielor e cum nu se poate mai actual...

— *Ceaţa în care mărşăluiesc soldaţii e parcă ceaţa istoriei în care mărşăluieşte lumea azi.*

— Şi din cauza asta parcă o luăm înapoi, parcă omenirea a greşit drumul.

— *Impresionant cum aţi reuşit să redaţi prin Bologa starea de*

Scanned with CamScanner

cenuşiu, de gri, care e culoarea dominantă a acestui film. Cenuşiul este parcă sufletul lui Bologa...

— Şi al epocii! Este culoarea războiului, această primejdie care învăluie totul în ceaţă, în îmbâcseală...

— *Cât de sugestiv este exprimată în tot filmul această idee, prin imagini care vorbesc de la sine!*

— Ciulei este regizorul care ştie că o idee se poate exprima dintr-o privire. Când locotenentul Varga, în timp ce Bologa cobora scările, îl întreabă cum a fost, adică cum a decurs executarea lui Svoboda, el, Bologa, exprimă totul dintr-o privire.

— *În multe momente privirile lui Bologa joacă un rol mai important decât cuvintele.*

— Eu zic că se poate face film din atitudini, din priviri, din trăiri...

— *Ciulei vorbea, când repetaţi, despre viziunea sa asupra filmului, despre concepţia lui vizavi de roman?*

— Nu. Numai când apăreau anumite dificultăţi apelam la Rebreanu. Ciulei s-a depărtat puţin de la carte. El a avut o optică proprie prin care a citit cartea şi a transpus-o.

— *Este ceea ce se cheamă o interpretare creatoare. Care vi s-a părut momentul cel mai greu al filmărilor?*

— Multe momente au fost grele. Din punct de vedere fizic, cele de front... Exploziile, tranşeele, noroaiele, bălţile...

— *Dar din punct de vedere interpretativ?*

— Tot rolul. Primele secvenţe au fost mai grele... până mi-am găsit personajul... Apoi, odată intrat în rol, nu mai era chiar aşa o problemă.

— *Cum aţi intrat în rol? Era doar perioada de filmare... Aţi avut timp să citiţi, să studiaţi?*

— Sigur că da. Însă trebuie să mărturisesc că am avut mari complexe faţă de personaj, care e un erou îndrăgit, şi cred că oricine a citit cartea şi-a făcut o imagine proprie de cum trebuie să arate, să se mişte Apostol Bologa... Mi-am zis că sarcina care îmi revenea mie era ca imaginea pe care o propun eu să se apropie de imaginile infinite ale celorlalţi, ale cititorilor...

— *Deci, într-o ecranizare, important este pentru un actor responsabilitatea faţă de personajul consacrat.*

— Fără discuţie, căci el trăieşte înainte de a veni tu să-l interpretezi. Şi actorul trebuie să se încadreze acestei imagini date.

— *O imagine a priori. Dar şi dv. aveaţi despre Bologa o imagine proprie! Cum aţi procedat ca să „satisfaceţi" toate aceste imagini?*

— Lucrurile sunt foarte tehnice şi e foarte greu de povestit. Eu nu mi-am propus să fiu un orator, ci un bun actor, chiar un mare actor.

— *Şi totuşi?*

— În linii mari a existat o punere de acord, un compromis, o linie directoare pe care trebuia să mergem. Lucrurile nu le poţi planifica, nu poţi să zici la data cutare am intrat în rol. Lucrurile vin de la sine. Prin muncă, prin transpiraţie... Apoi poţi juca uşor în orice situaţie.

Scanned with CamScanner

— Ce a însemnat Apostol Bologa în cariera dv.? Un moment de cotitură?

— Nu de cotitură. A însemnat o confirmare. O imensă bucurie că o muncă atât de grea a fost îndeplinită. Cel puţin aşa cred eu.

— Nu trebuie să fiţi modest.

— Nu pot să nu fiu, pentru că nu sunt iresponsabil şi încă nu garantez că nu pot greşi, că nu pot rata un rol. Mă sperie fiecare rol pe care îl am... şi mă apropii cu grijă de el...

— Cum aţi primit vestea obţinerii de către Ciulei a premiului de regie la Cannes?

— Pentru mine a fost un lucru absolut neaşteptat. Dar în contextul festivalului, premiul este absolut meritat.

— Deşi în competiţie a intrat spuma producţiei mondiale a anului 1964. **Pădurea spânzuraţilor** *a concurat alături de* **Spilul**, *care a obţinut Marele premiu, de* **Colina**, *încununat cu premiul pentru scenariu, de* **Yoyo**, *de* **Fifi la Plume**, *de un film semnat de Ciuhrai, altul de Rosi, de remarcabilul film nipon* **Kwaidan** *etc. Însă nimeni n-a contestat atât de jinduitul premiu de regie acordat „absolut meritat" lui Liviu Ciulei. Dimpotrivă.* „Le monde" *scria despre film: „În faţa unui bloc aşa de masiv eşti cuprins de respect".* „L'Humanité": *„O revelaţie a festivalului o constituie indiscutabil filmul românesc al lui Liviu Ciulei".* „Combat": *„Filmul românesc face figură de capodoperă...".* „Paris-Press l'Intransigeant": *„Cea mai frumoasă scenă de dragoste văzută la festival se desfăşoară în acest film".* „Nice-Matin": *„Începutul filmului este o mare demonstraţie de cinematografie. Bravo România!"*

— Filmul a atras atenţia lumii asupra cinematografiei româneşti, care era necunoscută. Şi ca să ici premiul de regie într-o asemenea conjunctură înseamnă că faptul acesta e meritat. Şi n-am nici o îndoială. Azi mi s-a reconfirmat, revăzându-l.

— Filmul confirmă, rezistă ca un bloc de granit timpului.

— Da, senzaţia asta am avut-o şi eu. Pentru că am mai revăzut şi alte filme în care am jucat, dar mă uitam la ele cu sentimentul unei îngăduinţe. Uite ce candoare, candoarea stângăciei, îmi spuneam...

— A naivităţii, a începutului firav...

— Da, copilării... nişte puerilităţi de scenarii, cum e **Mândrie**... te-apucă râsul. Dar spui cu îngăduinţă: ce tineri eram, ce subţirei!... Însă **Pădurea**... e cu totul altceva. Îl vezi şi zici că acum a ieşit de la masa de montaj.

— Prospeţimea lui are vigoarea sentimentelor vii.

— E profund artistic. Totul stă în picioare pentru că ce se întâmplă acolo e adevărat, nu este mimare de autentic, dimpotrivă, are stare, atmosferă, sunt personaje puternice... Sunt atâţia actori pe care în alte filme nu-i remarci, pe când aici fiecare e remarcabil în bucăţica de rol pe care o are.

— Puţine personaje din alte filme româneşti se reţin, sunt atât de memorabile ca aici. Ai impresia că **Pădurea spânzuraţilor** *a pus bazele unei direcţii, unei şcoli interpretative în cinematografia noastră...*

Scanned with CamScanner

— Şi totuşi... mă miră şi azi reacţia criticii. Cu excepţia lui Suchianu, toţi au avut rezerve. Ba mai mult. La Mamaia, la Festivalul naţional, premiul de interpretare masculină nu l-am luat eu pentru Bologa... ci Ion Besoiu pentru două roluri episodice!...

— *Pentru rolurile din* **Neamul Şoimăreştilor** *şi* **Cartierul veseliei**, *care azi nu ne spun mai nimic...*

— În „Contemporanul", ţin minte, a apărut o chestie teribil de semnificativă. Era o dezbatere despre filmul românesc al momentului cu participarea unor invitaţi străini. Toţi cronicarii români nu pomenesc de mine sau pomenesc de alţii. Doar Jerzy Hoffman şi Rangel Vâlceanov au cuvinte de laudă la adresa interpretării mele.

— *Am citit şi eu, pentru a mă pregăti în vederea acestui dialog, cam tot ce s-a scris atunci despre* **Pădurea spânzuraţilor**. *Am întâlnit şi cronici în care vi se dădeau „lecţii", în care se arăta unde au greşit Titus Popovici şi Ciulei, iar despre interpretarea dv. nu am întâlnit nici o analiză; eraţi doar pomenit, trecut în revist„...*

— Nu m-a afectat treaba asta pentru că eu nu-mi măsor niciodată munca după aprecieri exterioare. Eu sunt propriul meu critic. Dacă e cineva nemulţumit în lumea asta de vreo faptă de-a mea, de vreun rol nu prea reuşit, eu sunt cel mai nemulţumit. Exigenţa faţă de mine însumi este determinantă în munca mea.

— *Ce amintiri frumoase aveţi despre felul cum v-a fost apreciată, răsplătită munca?*

— Eu nu ştiu să primesc recunoştinţe. Nu prea ştiu să le primesc, evit... Însă am avut momente, întâlniri emoţionante... Odată un om, care m-a văzut din tramvai plimbându-mă, s-a dat jos la prima staţie şi a alergat după mine să-mi mulţumească pentru Apostol Bologa...

— *Cum a fost premiera* **Pădurii spânzuraţilor***?*

— Nu-mi aduc aminte prea bine. A fost o stare deosebită, aveam emoţii deosebite... Eram mândru!

— *Şi azi, după ce l-aţi revăzut...*

— Şi azi sunt mândru!

— *V-aş ruga în încheiere să-mi spuneţi dacă aveţi vreo amintire „internaţională", ca să zic aşa, mai deosebită legată de* **Pădurea spânzuraţilor.**

— Da. La Acapulco, unde era un festival necompetitiv, am fost cu Ciulei şi Ana Széles. Exista o atmosferă cordială. Nimeni nu venise cu intenţii de concuenţă. Erau selectate filme premiate în cursul anului 1965 la diferite festivaluri. Era un fel de Festival al festivalurilor. Toţi cei prezenţi erau laureaţi. Filmul nostru a fost primit cu profund interes şi cu deosebit de înalte aprecieri. Când am venit după proiecţie la masă, la hotelul unde eram cazaţi, am fost întâmpinaţi de toată lumea de-acolo, de toţi ceilalţi invitaţi, cu aplauze. A fost unul din cele mai emoţionante momente din viaţa mea.

(interviu apărut în revista SLAST nr. 9/26 februarie 1984 şi nr. 10/5 martie 1984)

Scanned with CamScanner

SADOVEANU SAU „ACEL CEVA TAINIC ŞI DELICAT"

Azi, expresia „*filme de cinematograf*" ni se pare bizară. În epoca naşterii şi căutării de sine a cinematografului era însă uzuală. Prin ea se înţelegea: bandă de celuloid pe care un aparat numit cinematograf înregistrează mişcări. A folosit-o şi Mihail Sadoveanu în titlul unui articol apărut în revista săptămânală „Însemnări literare" nr. 43/7 dec. 1919, revistă pe care a scos-o împreună cu George Topârceanu şi care a trăit aproape un an (2 feb. – 21 dec. 1919).

Urmărind evoluţia cinematografului, de la o primă fază, aceea în care „*se mărginea să deie mişcarea vieţii*", la faza comediilor burleşti şi a „*filmelor senzaţionale*", fază bănoasă din care „*a câştigat şi teatrul în ceea ce priveşte măiestria montării*" (iată o primă mare idee când filmul nu mai e văzut ca ancilla teatrului, dimpotrivă!), Sadoveanu este convins că cinematograful a ajuns la artă: „*Preocupaţi necontenit de realism, regizorii au obţinut cu miza-n scenă, cu actorii puşi în mijlocul naturii rezultate surprinzătoare. Decorul de teatru a rămas o copilărie, o păpuşărie pe lângă ceea ce realizează cinematograful. Şi trecând de la mişcarea şi peripeţia brutală, la sentimente şi cugetare, în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic şi delicat pe care-l poţi găsi numai în cărţile adevăraţilor scriitori. Urmând o evoluţie firească, filmul trece la artă*".

Este pentru prima oară în istoria gândirii estetice româneşti sau, altfel spus, a opiniilor despre cinematograf de la noi când se pune semnul egal între literatură şi film, când noii arte i se atribuie o calitate atât de înaltă, aceea de a produce în spectator ceea ce poate fi găsit de cititor „*numai în cărţile adevăraţilor scriitori*". Nu doar marea literatură poate să „*strecoare în suflet acel ceva tainic şi delicat*", ci şi filmul care a ajuns la artă! Şi „*arta cinematografului*", cum mai numeşte Sadoveanu filmul, este capabilă de „*sentimente şi cugetare*".

Scanned with CamScanner

Când s-a născut cinematograful, Mihail Sadoveanu (1880-1961) avea 15 ani. Era elev al gimnaziului „Alecu Donici" din Fălticeni. Apoi el a crescut o dată cu evoluţia noii arte, pe care a urmărit-o îndeaproape, de aceea în articolul **Filme de cinematograf** avem documentul unei opinii mature, care poate fi considerată actul de naştere a teoriei româneşti de film. La cei 39 de ani (împliniţi pe 5 noiembrie) c,t avea atunci, era deja un scriitor celebru. Debutase la 17 ani în revista „Dracu" din Bucureşti cu schiţa **Domnişoara M. din Fălticeni**, se însurase la 21 de ani cu Ecaterina Bilu, cu care va avea 11 copii, colaborase cu mai toate publicaţiile din ţară, debutase editorial în 1904 cu nu mai puţin de patru cărţi (Iorga numise anul 1904 *„anul Sadoveanu"*), fusese subşef în Ministerul Instrucţiei şi Cultelor, inspector al cercurilor culturale (numit de Spiru Haret) şi era din 1910 directorul Teatrului Naţional din Iaşi, oraş unde se stabilise după primul război mondial. Aici a scos şi revista „Însemnări literare", care şi-a propus să fie o publicaţie *„independentă de orice curent politic, consacrându-se exclusiv literaturii şi chestiunilor în legătură cu viaţa artistică şi culturală"*.

O astfel de *„chestiune"* era şi cinematograful. Din articolul amintit reiese clar că Sadoveanu frecventa cu plăcere cinematografele (*„în vremea din urmă am putut vedea filme..."*), probabil că o făcuse încă din prima tinereţe, asemenea lui Jean Mihail, când se *„dădeau pe pânză comedii, în care pantomima şi fuga cu felurite peripeţii ocupau primul loc"*. Însă abia *„în vremea din urmă"* cinematograful a ajuns la artă. Ce va să însemne **artă** pentru Sadoveanu? Ceea ce *„strecoară în suflet acel ceva tainic şi delicat"*. Acest lucru îl făcea şi el cu pana. Publicase peste 20 de cărţi, una mai *„tainică"* şi mai *„delicată"* decât alta. Încă de la debut urmărea *„acel ceva"*. O va spune şi G. Călinescu: *„Chiar de la întâiul volum,* **Povestiri**, *M. Sadoveanu îşi definea temele sale fundamentale de la care n-avea să se mai abată, cu o artă de la început matură..."*

Acel ceva tainic şi delicat a căutat să-l exprime în toate scrierile sale. Personajele sadoveniene sunt purtătoarele unei **taine** pe care nu ştiu s-o explice, pe care o ţin în ele înăbuşită: al doilea volum se şi numeşte **Dureri înăbuşite**, purtând încă din titlu *„latenţa patimilor"*, cu expresia aceluiaşi G. Călinescu, care considera că mijlocul tehnic cel mai caracteristic artei lui Sadoveanu este acela *„de a sugera mocnirea sub cenuşa pasiunilor"*. Cu alte cuvinte, e vorba de *„o respiraţie contemplativă în care se evocă un element stătător: natură vie ori moartă"*.

Ce altceva era filmul mut? E oare întâmplător că Sadoveanu numea cinematograful *„arta tăcută"*? O astfel de artă făcea şi el. Sadoveanu este Povestitorul prin excelenţă. Înainte de a fi romancier, de a face proză, el este povestitor, ca în vechea Eladă. Iar cinematograful, înainte de a fi imagine în mişcare şi implicit literatură, este poveste. Adică este echivalentul vizual (apoi şi sonor) al baladei populare.

Scanned with CamScanner

E inutil să ne mai întrebăm dacă Sadoveanu a scris pentru cinematograf. În povestirile sale, ca şi în marile romane, nu există nici o abatere de la această tehnică a artei mute sau mitic-arhaice. Personajele poartă cu ele **acel ceva tainic şi delicat** ca pe un dat, ca pe o povară a priori, ca pe o cruce nevăzută. Orice durere este înăbuşită. Aşa sunt toate marile filme mute. Strigătul e lăuntric, nu se aude. Şi e suficient să avem înaintea ochilor pelicule ca **Patimile Ioanei d'Arc, Ingerul albastru,** în general, şcoala germană, experienţa **kammerspiel**-ului, în care a excelat un român, Lupu Pick. Simplitatea, tonul negru, sumbru, elementarul, sălbăticia, abrutizarea şi rudimentarul, alcoolizarea (decorul central al operei sadoveniene este cârciuma, hanul, ca *„loc de pierzanie"*) sunt definitorii şi pentru pateticile filme mute. Literatura lui Sadoveanu este un cinematograf înăbuşit, care trăieşte ca o natură moartă în pagina scrisă, fără să se fi exprimat în limbaj fotogenic sau vizualist, ca să folosim terminologia lui Delluc, criticul care a găsit conceptele cele mai potrivite pentru arta filmului mut.

Este neîndoielnică, în această fază, înrudirea cu prozele „mistice" şi „sucite" ale lui Caragiale. Parcă suntem tot în lumea personajelor din **Păcat, O făclie de Paşte, La hanul lui Mânjoală** sau **O reparaţie.** Acest lucru l-a observat cel dintâi Călinescu: *„Şi mai este clară, pentru cine observă bine, înrâurirea lui Caragiale, îndeosebi în două puncte care de obicei apar unite: sentimentul supranaturalului, deşteptat într-un han enigmatic şi-n legătură cu o aventură erotică; şi ispitirea tânărului de către o femeie mai în vârstă, vădană, îmbietoare şi maliţioasă. Desigur că s-ar putea adăuga tipurile de anormali ale lui Caragiale, suferind înăbuşit de apăsarea societăţii"*. De aici reiese limpede că şi Sadoveanu a scris pentru caragialiograf! Povestirile lui, cu trame simple, agârbicene, sugerând dureri mocnite, petrecute în muţenie, sunt mai mult decât scenarii comprimate, sunt **filme înăbuşite,** sunt vizualizări surde, ca nişte strigăte care nu se aud, doar se văd (ca în expresiile faciale din **Ultimul dintre oameni** al lui Murnau). Descrierile sunt mai mult vizuale, ca în **Cioburi** sau alte filme ale **kammerspiel**-ului, care a renunţat aproape total la inserturi. Suferinţele *„omului mărunt"*, *„viaţa de jos"*, obsesiile primare sunt teme sadoveniene, ca în schiţa **Necunoscutul,** în care un personaj mărunt se canoneşte pe patul morţii că a părăsit-o în tinereţe pe femeia iubită sau ca în **Moartea,** unde un boier îmbătrânit şi vechilul său plâng moartea nevestii celui din urmă pe care amândoi au iubit-o sau ca în schiţa **Un ţipăt,** în care nu ţipă nimeni, nu e nevoie de nici un cuvânt, de nici un insert pentru a exprima pantomima unui fierar chinuit la gândul că soţia îl înşeală şi se duce s-o bată sau ca în **Lupul,** în care un lup e încolţit de oameni sau ca în **Petrea Străinul,** un om singur, fost puşcăriaş, a cărui viaţă se petrece în tăcere şi tainice gânduri. **Acel ceva tainic şi delicat** nu are nevoie de vorbe, se exprimă în muţenie. **Filmele înăbuşite** ale lui Sadoveanu sunt ca pânda într-o vânătoare: totul e înconjurat de mister şi neprevăzut.

Scanned with CamScanner

Această senzaţie am avut-o atunci când am văzut scurtmetrajele **Păcat boieresc, Bulboana lui Vălinaş** şi **Bădiţa Axinte**, filme vorbitoare, realizate în 1956, dar a căror coloană sonoră s-a pierdut. Suita imaginilor însă exprimă perfect povestea, fără să fie nevoie de nici o vorbă sau de vreun sunet, care poate ar fi deranjat. Poveştile sadoveniene sunt „mute", n-au nevoie de multe cuvinte spre a fi înţelese, ele sunt scenarii comprimate. Sadoveanu descrie imagini, ilustrează cu ajutorul cuvintelor poveşti vizuale: un păcat boieresc se transformă în dragoste adevărată; disputa finală dintre doi flăcăi pentru aceeaşi fată are loc într-o bulboană şi capătă iubirea fetei doar cel viteaz şi bun, capabil să-şi ierte duşmanul pe care l-a doborât, după ce era gata să-l izbească la mir cu parul; la fel, bădiţa Axinte îşi câştigă dragostea tot într-o luptă voinicească. Povestirile sunt idilice, cu acţiuni monotone, deşi aparent dramatice, instinctuale, violente. Regizorii (Silviu Dimitrovici, Nicolae Corjos, respectiv Gheorghe Horvat) n-au făcut decât să ilustreze descrierile sadoveniene, să le traducă, cu ajutorul actorilor, în imagini şi sunete, care, cum am spus, s-au pierdut, fără ca prin aceasta simplistul mesaj să fi avut de suferit. Şi cred că dacă le concepeau în limbaj mut, mai potrivit cu *„monografia sufletului redus"*, cum caracterizează G. Călinescu nuvelistica sadoveniană, ar fi avut de câştigat în dinamism şi mai ales n-ar fi idilizat *„acel ceva tainic şi delicat"*, care – în aceste trei cazuri – este iubirea. Filme şcolăreşti, didactice, romantic juvenile, cu finaluri lacrimogene, în care îndrăgostiţii se pierd în natură. Un fel de cine-manele, să zicem. Marea lor şansă cinematografică ar fi fost poezia, aspect pe care nu avea să-l neglijeze tânărul cineast moldovean Mihai Mihăescu în filmul său **Păcatul** (1991), un remake după **Păcat boieresc**, inspirându-se totodată şi din schiţa **Hoţul**. Povestea de dragoste dintre un fiu de boier şi o tânără crescută în sălbăticia pădurii şi a bălţii seamănă izbitor cu filmul **Laguna albastră** (SUA, 1980) al lui Randel Kleiser, în care îndrăgostiţii trăiesc precum Adam şi Eva în Eden. Sau precum Andronic şi Dorina pe insula unde evadează în finalul povestirii lui Mircea Eliade, **Şarpele**. Evadarea lui Niculiţă şi Doina însă, cum i-a rebotezat regizorul pe cei doi tineri moldoveni, se petrece într-un context coşmaresc: tatăl fetei, Gavril, este întruchiparea unei „dureri înăbuşite", durerea că soţia lui l-a înşelat cu fostul stăpân, Costea, un om de-o cruzime feroce, aşa cum rezultă din secvenţa uciderii unui ţăran pe care nevoia l-a împins să fure o căruţă de lemne. Şi soţia lui şi Costea au murit. De această povară se descarcă povestindu-i-o lui Niculiţă, fiul boierului din Sărăţeni, care, profitând de faptul că tatăl lui era plecat cu afaceri la Bucureşti, vrea să se iniţieze într-ale vânătorii şi îl tocmeşte pe Gavril, un profesionist în materie, renumit în acea zonă. Gavril îl duce la vânătoare, în locuri numai de el ştiute şi-şi descarcă inima în faţa tânărului boier, tăinuindu-i însă faptul că ar avea o fată, pe care a crescut-o în taină şi canonire, convins fiind

Scanned with CamScanner

că nu-i fata lui, ci a lui Costea. Dar într-o zi, căutându-l pe Gavril pentru a merge la vânătoare, Niculiţă o descoperă pe Doina, are loc un *coup de foudre* şi, de aici, patetica lor evadare nudă în mijlocul naturii sălbatice. Gavril, care deja ducea crucea unui păcat înăbuşit, află şi vrea să-l omoare pe Niculiţă că i-a „necinstit" fata. Are loc o încăierare în pădure, o armă se încurcă într-un lăstăriş, se descarcă şi îl ucide pe Gavril. Aşa cum se petrec lucrurile şi în povestirile lui Agârbiceanu, personajele acestui film trăiesc „*sub blestem*", cum zice Gavril. De fapt, regizorul îl caragializează pe Sadoveanu. Suntem mai degrabă în lumea **Păcatului** lui Caragiale decât în cea a **Păcatului** sadovenian. Nimic de zis, dacă n-am fi fost puşi în faţa altui „păcat", de data asta de natură cinematografică, pentru că filmul suferă de stângăcii nepermise, e mai mult decât amatoristic montat, lipsesc racordurile, flash-back-urile sunt rudimentare, fără enchaînée-uri sau metafore de legătură. Iar peisajul luxuriant, egalându-l pe cel din **Laguna albastră**, este „bruiat" şi estompat de o muzică stridentă, neinspirată, exagerat adusă în prim-plan sonor şi prost fonotecată. Păcatul **Păcatului** rămâne o eroare de tehnică. Remontat, acest film ar putea deveni o telenovelă de mare succes.

De altfel, multe povestiri sadoveniene ar putea fi baza unor seriale de televiziune, unor telenovele autohtone. Decomprimate, transformate în romane istorice, ele chiar acest lucru şi sunt: nişte lungi cine-manele. O dovedesc ecranizările edulcorate după marile scrieri sadoveniene: **Neamul Şoimăreştilor** (1964), **Ştefan cel Mare – Vaslui 1475** (1975) şi **Fraţii Jderi** (1974), toate în regia lui Mircea Drăgan, care a semnat şi scenariul (în colaborare cu Constantin Mitru, la care s-a adăugat şi Profira Sadoveanu, în ultimul caz). Tehnica regresiunilor sadoveniene, care umple ochiul de imagini patriarhale şi sufletul de nostalgii mitice, a devenit de la sine un decor de epocă, în care se desfăşoară aceleaşi acţiuni schematice, amestec de aventură, erotism idilic şi naţionalism. Virilitatea cu corolarele ei, onoarea şi vitejia, cum ar spune Hegel, constituie însuşirea principală a eroului sadovenian. Dintr-un astfel de model romanesc se va naşte un serial de filme comerciale trase la indigo, ce-l au ca protagonist pe Mărgelatu (alias Florin Piersic), un fel de Tudor Şoimaru sau Nicoară Potcoavă ieşiţi mai degrabă din bolgiile westernului sau ale mahalalelor bucureştene decât din Codrii Cosminului! El are toate însuşirile virilităţii canonice, pe care le duce pe culmile supranaturalului. De aici, popularitatea sa „haiducească", fără nici o acoperire în plan estetic. Regresiunea este în acest caz o mască patriotardă. Cât de departe suntem de mitologia antropologică, de genul de regresiune spre Mutter Natur pe care îl va cultiva un Mircea Eliade într-o povestire macrantropică precum **Un om mare** sau chiar în romanul **Pe strada Mântuleasa**, în care un personaj ca Oana are aceleaşi însuşiri gigantomahice!

Scanned with CamScanner

La Sadoveanu însă căderea în stereotipie, penibil şi edulcorare în care cad copiile filmice, este ameliorată de *„acel ceva tainic şi delicat"*, care poate fi tradus printr-o stare specială, fie de poezie, de melancolie, fie de fatalitate, ce se consumă adesea în moarte (vărsare de sânge). Şi în scrierile de largă respiraţie, Sadoveanu a rămas credincios primelor sale intuiţii epice: instinctul primează, ca şi revolta mocnită, care, deodată, răbufneşte. Aşa este şi cazul lui **Mitrea Cocor**, roman care a inspirat şi filmul cu acelaşi titlu, în regia lui Victor Iliu şi Marietta Sadoveanu zisă Sadova (după locul de baştină al avocatului Alexandru Sadoveanu, tatăl lui Mihail Sadoveanu), considerat printre primele producţii reprezentative ale noii cinematografii, de sorginte comunistă, pe care Sadoveanu a slujit-o încă de la începutul instaurării „regimului popular" în ţara noastră. **Mitrea Cocor** (1952) rămâne capul de serie cel mai emblematic al cinematografiei socialiste, chiar dacă actul ei de naştere este atribuit filmului **Răsună valea** (1949) al lui Paul Călinescu. **Mitrea Cocor** s-a vrut a fi un echivalent autohton al cinematografiei sovietice, un fel de **Pământ** (1930) al lui Dovjenko, o capodoperă a filmului mut, în care „sunetul muzicii" este sugerat de rigoarea metaforelor poetice. Dar ceea ce distruge în **Mitrea Cocor** *„acel ceva tainic şi delicat"* este coloana sonoră.

De altfel, trecerea de la limbajul tăcut la cel vorbitor a produs multe monstruozităţi cinematografice. Nu întâmplător Chaplin, Dovjenko şi alţi mari cineaşti ai lumii au refuzat noua tehnică şi au continuat, în plin sonor, să-şi realizeze şi desăvârşească opera cu vechile mijloace artistice. Asincronismul, teoretizat şi practicat de Eisenstein şi Pudovkin, acceptat şi de alte şcoli, nu numai de cea rusă (sovietică), a dat multe capodopere. Aplicarea lui s-a făcut, desigur, de la caz la caz. Victor Iliu era format la şcoala rusă (l-a avut profesor la V.G.I.K. chiar pe Serghei Eisenstein), însă ecranizarea sa după romanul **Mitrea Cocor** suferă tocmai de... sincronism între imagine şi coloana sonoră. Efectul e hilar. Revăzut azi, filmul e pleonastic şi heirupist, de pildă, plugurile ară şi un cor triumfalist ilustrează victoria ţăranilor împroprietăriţi sau, în final, chiaburul şi primarul sunt înjugaţi la plug în locul boilor, ca în nu ştiu ce film stalinist, după metoda umilirii învinşilor preluată din Roma antică (cât de diferit va trata această idee Iulian Mihu în **Lumina palidă a durerii**, gestul disperat al ţărăncii de a se înjuga având drept cauză sărăcia!), în timp ce Mitrea îşi înalţă pruncul spre cer, spunându-i: *„Viitorul e al tău!"*, final pe care însă îl vom regăsi şi în alte filme, schemă preluată chiar de Titus Popovici în **Momentul adevărului** (1991), care, trecând puţin şi prin **Romeo şi Julieta**, pare un remake după **Mitrea Cocor**. O cu totul altă semnificaţie are însă naşterea din finalul unor filme mai recente: **Patul conjugal** (1993), **Această lehamite** (1994), **Stare de fapt** (1995) sau **Terminus Paradis** (1998).

Scanned with CamScanner

Copilul nu mai simbolizează viitorul, speranţa, el e mai degrabă un avorton, o afacere sau produsul unor acupl„ri monstruoase. Ce se poate naşte din nişte degeneraţi sau din nişte călăi? Şi poate că tatăl acestor „noi" copii este pruncul care se năştea atunci, în lumea lui Mitrea Cocor, şi care, între timp, a devenit o brută ca personajele din ultimele filme mai sus citate. O societate secătuită, lovită în snaga ei, exterminată în filonul cel mai nobil, cum s-a întâmplat cu intelectualitatea ucisă în închisorile comuniste, nu mai poate fi o garanţie pentru naşterea unor prunci sănătoşi fizic şi moral. Viitorul ei este pătat de un trecut alterat.

Evident, Sadoveanu nu a mers cu gândul până aici atunci când a scris **Mitrea Cocor**. Şi totuşi, prin acest roman, el a plătit vămi politicului. **Mitrea Cocor** este „carnetul de partid" al scriitorului, concesia absolută făcută „cizmei sovietice", deşi în Mitrea adună ceva din vechile sale bulboane. Dar dacă înainte eroii sadovenieni nu aveau nici un sens, decât acelaşi sens regresiv, cu faţa spre arhaic, acum ei au în faţă promisiunile staliniste (la Titus Popovici, copilul simbolizează speranţa pe care românii şi-au pus-o în Unirea de la 1 decembrie 1918). Scriitorul însă a dovedit că poate rămâne la fel de descriptiv, că poate adică scrie pentru cinematograf. La el, totul este de o reprezentativitate mută. Şi excepţia confirmă regula. Nu se poate spune că Sadoveanu nu şi-a surprins contemporanii cu arta lui de a crea legendă.

În acest sens, iată ce ne-a mărturisit D. I. Suchianu, care l-a cunoscut îndeaproape pe Sadoveanu: *„L-am cunoscut între cele două războaie, când era directorul ziarelor «Adevărul» şi «Dimineaţa». Eram musafirul mult iubit al familiei Sadoveanu, o familie numeroasă, cu vreo opt copii. Toţi foarte deştepţi. Profira mai scrie şi azi. Unul din băieţi era pictor de mare talent. S-a sinucis. Un altul făcuse dreptul... După ce i-a murit soţia, Sadoveanu s-a însurat cu secretara de la «Adevărul» şi «Dimineaţa»... Sadoveanu avea un dar, pe care nu l-a mai avut nimeni în toată arta lumii, darul de a genera legendă; de cum pana lui începea a atinge hârtia, se năştea brusc, instantaneu, ceea ce normal se naşte foarte încet. Cele mai banale şi mai cotidiene fapte căpătau la el, subit şi firesc, măreţie de mileniu"*. Şi mai departe: *„Darul său, tocmai pentru că e unic în lume, i-a aruncat pe mulţi critici în perplexitate. Ibrăileanu vorbea de lirismul obiectiv la Sadoveanu. Sanielevici susţinea – neînţelegător – că personajele lui Sadoveanu au psihologie de plutonier major. Iar Stere, care îl adora pe Sadoveanu, observa totuşi că el nu poate picta sufletele omeneşti decât de la subşef de gară în jos"*. Atunci cum se explică faptul că şi în cele mai primitive personaje se revelează *„acel ceva tainic şi delicat"*? Ne-o spune tot D. I. Suchianu: *„Fără îndoială, Ibrăileanu şi noi toţi de la «Viaţa Românească» am ştiut întotdeauna că psihologia personajelor lui Sadoveanu este şi subtilă şi fină, şi complicată şi interesantă. Dar dacă este şi complicată şi subtilă, nu înseamnă, evident, că nu este şi primitivă. Acea întrepătrundere a sufletului omului cu natura fizică*

Scanned with CamScanner

şi cu trecutul istoric este forma tipică a primitivităţii şi ea nu se poate situa la orice nivel de civilizaţie".

Baltagul

Într-adevăr, observaţia e justă. Nu există povestire – scurtă sau lungă – care să nu aibă *„forma tipică a primitivităţii"*. **Baltagul**, bunăoară, este monografia unei civilizaţii arhaice, un fel de Dacie septentrională în care se petrec ritualuri mitice. Modelul este mai degrabă tragedia greacă decât **Mioriţa**. Vitoria Lipan este un fel de Antigona, care, după ce are presimţirea că soţul ei a fost ucis, nu acţionează decât sub imperiul datoriei, acela de a îndeplini ritualul creştinesc al înmormântării. Şi eroina antică, înfruntând interdicţia lui Creon, cu preţul vieţii, îşi va înmormânta fratele, pe Polynice, gest oricând actualizabil, care a stat şi la baza filmului **Duios Anastasia trecea** (1979). Şi Anastasia lui D. R. Popescu şi Al. Tatos îl îngroapă pe soldatul sârb, în ciuda interdicţiei impuse de duşman. Ea va muri pentru curajul său. Sunt opinii care au găsit punctul de plecare al literaturii vendettei în tragedia antică. Şi Sadoveanu desfăşoară în **Baltagul** o astfel de tramă poliţistă, detectivistă. Vitoria reconstituie omorul în stil Colombo. Apoi merge până la capătul destinului tragic: baltagul singur trebuie să facă dreptate. Îi vine în ajutor şi câinele, cu simţul lui vardistic, care săvârşeşte actul propriu-zis al răzbunării. G. Călinescu o alătură pe Vitoria eroinei din **Năpasta** lui Caragiale şi le botează shakespearian, considerându-le *„un Hamlet feminin"*. Dar, dincolo de toate aceste speculaţii, avem în **Baltagul** o formă tipică a primitivităţii, aşa cum se desfăşoară ea dintotdeauna pe aceste meleaguri, după ritmuri atemporale, cosmice şi antropologice, deopotrivă.

Acest roman este un scenariu gata decupat. Care a fost scris dintr-o suflare, aşa cum ne-a mărturisit fiica scriitorului, Profira Sadoveanu, ea însăşi scriitoare: *„Sadoveanu scria între orele 6 şi 9 dimineaţa, apoi ieşea şi se plimba prin grădină. Scria foarte uşor. Manuscrisele lui nu au decât pe ici, pe colo, modificări.* **Baltagul** *l-a scris în zece zile. Când scria un lucru duios, ne chema pe toţi să ne citească. Vestea se răspândea repede şi noi veneam din curte sau de unde ne aflam şi ne strângeam în jurul lui să-l ascultăm. El ne citea şi îl apuca plânsul. Era ca Dumas, pe care l-a apucat plânsul când l-a «omorât» pe Portos. Adevăratul scriitor e posedat. Trebuie să nu ştii că stai pe scaun. Şi când a scris* **Nicoară Potcoavă**, *tata plângea. E o capodoperă scrisă la bătrâneţe. La mănăstirea Neamţ a scris* **Demonul tinereţii**. *Şi noi, copiii, ne jucam şi făceam zgomot prin curte. El scria în balcon. Şi eu, la un moment dat, l-am întrebat: «Cum poţi să scrii aici, în zgomot?». «Da' ce, eu aud ceva!», mi-a răspuns el. Odată, tata a fost la o şedinţă la Ateneu. Stătea nemişcat în scaun ca şi cum asculta cu mare atenţie ce se spunea acolo.*

Scanned with CamScanner

Şi eu l-am întrebat ce s-a spus acolo? «Nu ştiu, zice. Am scris o bucată». El scria în minte şi doar transcria. Aşa făcea şi Schubert, şi Beethoven. Sadoveanu, ca toţi marii creatori, a fost un posedat. Evident, de demonul creaţiei" (Cf. **Cu Profira Sadoveanu despre Arghezi şi Sadoveanu**, în „Zig-Zag", nr. 6/17-23 februarie 1994).

Baltagul a fost scris, deci, dintr-o suflare. De aceea pare atât de spontan, de natural. Demonul cărţii a fost o ispită continuă pentru cineaşti. În capitolul **O istorie cinemitică**, vom reveni asupra acestui subiect şi vom vedea cum l-ar fi întruchipat Victor Iliu. A reuşit să-i dea chip cinematografic doar Mircea Mureşan în 1969, căruia i s-a reproşat păcatul capital, acela de a încredinţa rolul Vitoriei Lipan unei actriţe străine, italianca Margarita Lozano, care n-avea cum să înţeleagă specificul românesc etc. Revăzut azi, filmul nu pare să fi trădat spiritul sadovenian, ba chiar, saturaţi de policie-urile care inundă piaţa, face o frumoasă excepţie, impunându-se prin imaginea unei monumentalităţi sufleteşti, a unei dreptăţi atemporale în care poporul mai crede, pentru că se convinge tot mai mult, datorită recentelor experienţe istorice prin care a trecut şi trece, una mai inumană decât alta, că dreptate socială nu există, există doar o dreptate a pământului, care stă sub legea divină. Păcat că filmul are multe stângăcii şi te lasă cu nostalgia modelului, a capodoperei literare.

„*Acel ceva tainic şi delicat*" se găseşte şi în alte *forme tipice de primitivitate*, cum ar fi **Nopţile de Sânziene**, povestire tulburătoare pe care zadarnic m-am zbătut, împreună cu Ana Maria Beligan, s-o impun mai marilor cinematografiei pe vremea când lucram la Casele de filme. Aşa cum n-am izbutit nici cu **Păcat boieresc**, un remake pe care l-am pus la cale cu Dan Piţa, nici cu un remake după **Baltagul**, într-o variantă de scenariu pe care i-am încredinţat-o lui Mircea Veroiu, căci banii cinematografiei socialiste erau dirijaţi spre aşa-zisele filme de actuallitate şantieriste şi ceapiste sau spre „teme limpezi", „fără probleme", fără „complicaţii atavice". Ideologii care conduceau cinematografia au preferat un remake al **Dumbrăvii minunate**, povestire sadoveniană pe care o ecranizase în 1964 Gheorghe Horvat sub titlul **Întâlnire cu Lizuca**. Era un scurtmetraj de un act, de aceea Draga Olteanu-Matei (scenariul) şi Gheorghe Naghi (regia) au avut mână liberă să realizeze o feerie cinematografică de lung-metraj. Era chiar moda feeriilor pentru copii, în care a excelat Elisabeta Bostan, cu „Veronicile" ei şi mai ales cu **Mama** (1977), după **Capra cu trei iezi**. În această „dumbravă" fără „complicaţii atavice" s-a aventurat şi Gopo, care a dat mai multe feerii, în stilul său parodic, având ca surse literare tot povestirile lui Creangă. Desigur, n-a fost uitat nici Sadoveanu.

Ecranizarea **Dumbrăvii minunate**, petrecută în 1980, a bătut recordul la capitolul butaforii, o întoarcere anacronică la teatru, la decorurile sale greoaie, artificiale, dar acest lucru nu i-a deranjat pe preşcolari şi pionieri şi mai ales pe activiştii cinematografiei, care au respirat uşuraţi

Scanned with CamScanner

că au mai bifat un film „fără probleme", de aceea, în epocă, erau încurajate în primul rând „filmele pentru copii şi tineret", cum suna titlul unei secţiuni importante a „planului tematic". Sadoveanu a avut mulţi copii şi a ştiut să le *„strecoare în suflet acel ceva tainic şi delicat"* pe care spectaculosul cu orice preţ, „muzicalul butaforic", îl omoară. Şi Eminescu, şi Caragiale, şi Creangă, şi Sadoveanu, şi Cezar Petrescu au fost sistematic sacrificaţi pe altarul unor edulcorate şi teatralizatoare feerii, îndepărtate şi de limbajul cinematografic şi de adâncimea umană a surselor literare. „Filmul pentru copii şi tineret" este un gen foarte dificil, care trebuie să se bazeze pe ceea ce are copilăria mai propriu: **seriozitatea**. Într-un capitol întreg, **Tinereţe**, din cărţile mele de **Convorbiri cu D. I. Suchianu**, cei interesaţi pot pătrunde pe larg în acest subiect.

De altfel, D.I.Suchianu trebuie avut în vedere de către cineaştii care vor să se apropie de Sadoveanu, scriitorul român pe care l-a preţuit cel mai mult şi pe care îl cunoştea, cum ar spune Arghezi, *„pe dedesubt"*. A scris multe pagini despre opera lui. L-am întrebat odată de ce nu avem încă o capodoperă cinematografică inspirată de scrierile sadoveniene? Pentru că nu s-a născut încă un Sadoveanu regizor, mi-a răspuns. Dacă Sadoveanu şi-ar fi ecranizat singur măcar o povestire, ar fi fost un mare câştig, am fi avut la ce să ne raportăm. Lucru valabil şi în cazul lui Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian sau Marin Preda. Filmele care s-au făcut după operele lor sunt mai sărace decât punctul de pornire. Nu avem încă un **Hanul Ancuţei** al cinematografiei. De ce? Cineaştii nu sunt şi ei talentaţi? Da, dar nu sunt şi literaţi. **Hanul Ancuţei**, zicea G.Călinescu, *„este capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare"*. Cine să redea această subtilitate şi jovialitate – fără să apeleze la butaforie – dacă nu un scriitor, un cineast-scriitor?! Ne întoarcem iar la *„forma tipică a primitivităţii"*, care nu trebuie ruptă de specificul naţional, şi am să citez încă un pasaj din **Convorbirile** mele cu D. I. Suchianu, legat de darul lui Sadoveanu de a genera legendă şi de românism: *„Spuneam că de îndată ce Sadoveanu începe a descrie concret realitatea, din fundurile lumii răsar şi se adună toate stihiile morale trecute şi toate posibilităţile viitoare ale sufletului şi pământului românesc. Da, o asemenea* primitivitate *există în sufletul românesc, pe care tocmai îl defineşte. Ea nu numai că e compatibilă cu oricâtă* complicaţie, *dar se împacă şi cu o cât de bogată evoluţie. Românul, în decursul veacurilor, păstrând linia şi direcţia acestei* primitivităţi, *a evoluat necontenit, îmbelşugându-şi şi complicându-şi psihologia. Şi nimeni ca Sadoveanu n-a ştiut-o mai bine zugrăvi. Şi fiindcă e atât de specific naţional, Sadoveanu este mai ales scriitor mondial"*.

Venea o moară pe Siret

Se pare că acest lucru l-a înţeles Mircea Mureşan când şi-a propus să facă **Baltagul** în coproducţie româno-italiană, distribuind în rolurile

Scanned with CamScanner

principale pe actorii italieni Margarita Lozano şi Folco Lulli (în rolul lui Calistrat Bogza, ucigaşul). Dar cei dintâi care au mers pe această direcţie au fost autorii filmului **Venea o moară pe Siret**, o coproducţie olando-zo-germano-română, după romanul omonim al lui Sadoveanu, care încă de la apariţie (1925) a stârnit mult interes, fiind chiar tradus şi în germană. Regizorul însuşi era german, Martin Berger, al cărui nume este legat de două ecranizări importante, **Venea o moară pe Siret** (1929) şi **Ciuleandra** (1930), după Liviu Rebreanu, considerat primul film sonor al cinematografului românesc. Martin Berger a găsit în proza sadoveniană ceea ce a cultivat, de regulă, cum am arătat, şcoala germană, **kammerspiel**-ul îndeosebi.

Venea o moară pe Siret repetă, de altfel, materia unei vechi nuvele, fiind deci un scenariu decomprimat. Povestea se trage tot din seria durerilor înăbuşite, la care se adaugă ceva din romanele *melo* franţuzeşti. Anuţa, fata unui morar, e disputată de trei bărbaţi, irezistibil atraşi de „*misterioasa sălbăticiune*": de boierul Alexandru Filotti, care o dă pe mâna unei guvernante s-o prefacă repede în doamnă, de fiul boierului, Costi, şi de un flăcău ciudat şi invidios, pe nume Vasile Brebu, care la sfârşit o omoară. Scenariştii filmului însă, Marcel Romanescu şi A. Schirckauer, probabil la cerinţele casei producătoare, firma olandeză „Transfilma" din Rotterdam, au schimbat complet trama, cât şi numele personajelor. Dintr-un roman cu încărcătură mitică, descriind un neam moldav încărcat de legendă, bogat în podgorii şi moşii lângă apa Siretului care, uneori, când se transformă în puhoi, ia tot ce întâlneşte în cale (de unde şi sugestivul titlu al morii duse de ape), ei au făcut, cum relata presa timpului, „*un episod american, cu petrolişti de pe Valea Prahovei. Apa a fost înlocuită de ţiţei şi moara cu o sondă aprinsă, melancolia apusului unei clase cu vioiciunea întreprinzătoare a unor contemporani ai secolului sporturilor*". Însăşi reclama prezenta filmul drept o epopee care merge „*de la plug la miliardarul petrolist*".

O întreagă echipă internaţională de tehnicieni şi interpreţi vine în ţară şi termină filmările în două săptămâni. Era alcătuită din excelenţi profesionişti dacă, într-un timp record, a putut realiza un metraj de 2 422 metri, reuşind o „*perfectă sincronizare a muzicii cu imaginea*". Deşi suntem în epoca filmului mut, realizatorii au avut în vedere încă de la filmare muzica destinată să acompanieze imaginile în timpul proiecţiei. Deja Martin Berger se pregătea de performanţa tehnică din **Ciuleandra**, făcând ca dansurile din film să se desfăşoare în ritmul muzicii care urma să fie pusă şi în sala de cinematograf. La ANF există o copie incompletă în lungime de 1 320 metri. Văzut azi, filmul este, într-adevăr, „americanizat". Dar nu acest lucru s-a şi urmărit?! Dovadă că interioarele s-au filmat în studiourile „Efa" din Berlin, iar exterioarele pe Valea Prahovei, ca în sloganul publicitar, care anunţa filmul drept „*un poem de iubire în cadrul fermecător al naturii româneşti*". Secvenţele petroliste au fost trase la Moreni. La aceste filmări a luat parte şi operatorul român Tudor

Scanned with CamScanner

Posmantir, operatorul principal fiind – ca aproape întreaga echipă – tot un străin, Laszlo Schäffer.

În epocă, acest film, care a cunoscut un mare succes de public (de pildă, în primele 10 zile de difuzare se înregistraseră peste 32 000 de spectatori!), a fost destul de criticat, fără să se ţină seama de scopul urmărit de producători: ei n-au vrut să facă un film românesc, cum indică afişul, ci unul internaţional, pornind de la un subiect românesc. Poate aici a fost şi slăbiciunea, dar şi câştigul acestei producţii. Nu ştim care a fost opinia lui Mihail Sadoveanu, dar filmul tras după romanul său marchează un moment de internaţionalizare a cinematografului autohton. Un critic chiar se ruga la Dumnezeu ca **Venea o moară pe Siret** să fie de bun augur pentru această nouă direcţie („*să iasă ceva demn de a fi trecut cu cinste peste hotare*"), iar altul, considerându-l „*cel mai bun film realizat până acum*", spunea ceva asemănător: „*Dacă se reprezintă în străinătate are şanse să placă foarte mult prin plasticitatea peisagiilor*". Şi presa germană (filmul a fost prezentat în Germania înainte de de premiera românească – 3 dec. 1929, cinema "Capitol") sublinia acelaşi lucru: „*Acţiunea se petrece în România, ţara de basme*" sau „*acţiunea se petrece în ţara petrolului, România, şi acest nou mediu a inspirat fericit pe regizor*" sau „*un film care aduce un teren virgin realizatorilor de imagini*".

Indiscutabil, **Venea o moară pe Siret** trebuie considerat un film comercial, cum nota o publicaţie germană: „*Un film vădit pentru marele public, un film care este făcut spre a aduce bani la casă*". Realizatorii şi-au atins scopul dacă luăm în considerare succesul de public şi opinia ziarelor germane, la care o adăugăm şi pe cea din „Voelker-Zeitung": „*În sfârşit, un film care iese din banalitatea obişnuită, care ne înfăţişează ceva cu totul nou, încă neîntrebuinţat: un subiect din viaţa românilor, poporul în a cărui ţară curge un lichid mai preţios decât laptele şi mierea. Dar nu numai petrol are ţara românească, ci şi peisagii de un pitoresc fără seamăn, costume naţionale şi dansuri minunate...*"

Din punct de vedere estetic însă, filmul este considerat un eşec, mai ales pe ideea că realizatorii au trădat romanul, sursa de inspiraţie, deşi scenaristul român era „*subtilul poet neoclasic*" Marcel Romanescu. Spuneam că nu ştim care a fost părerea lui Mihail Sadoveanu despre acest film, nici ce tantieme a încasat, dar o ştim pe cea a prietenului său, D. I. Suchianu, care iată ce scria în „Realitatea ilustrată" din 29 dec. 1929: „*Am văzut filmul, ca să zic aşa «românesc», intitulat* **Venea o moară pe Siret**, *unde nu venea nici o moară şi nu exista nici un Siret...*". Interpretarea i se pare onorabilă („*numai jocul corect al ochilor, mai salvează puţin filmul*"), dar regia este de-a dreptul „*proastă*". Ca atare: „*Găsim stângăcii şi naivităţi nepermise*". Avem şi aici „*vecinica agrară chestie*": nunta şi ploaia. „*Căci, în filmul acesta, ori de câte ori nu plouă, avem nuntă şi viceversa. În fond, cine juca cel mai bine era* praful. *Praful acela atât de specific românesc, pe care operatorul, câteodată cu voie, câteodată fără voie, a trebuit să-l fotografieze, praful nostru*

Scanned with CamScanner

național avea o putere de evocare eminentă". Şi cu toate aceste paradoxe, D. I. Suchianu consideră că „*acest film marchează un real progres față de* **Țigăncuşa de la iatac** *sau* **Lia**. *Acestea din urmă dovedeau că nu se poate face nimic românesc în cinematograf...* **Venea o moară pe Siret** *probează că totuşi s-ar putea face ceva*".

Domnul Cinema, cum a fost supranumit D. I. Suchianu, cu ochii săi micuți de chinez, n-o fi observat că totuşi Siretul sau, în orice caz, o apă ca Siretul (filmările au avut loc şi prin zona râului moldav, la Struga şi Văratec) există şi curge din belşug în film, apoi uită că e vorba de *un film străin pe un subiect românesc*. În acest caz, problema care se ridică este următoarea: cum poți face un film care să fie şi românesc şi mondial, în acelaşi timp, aşa cum este literatura sadoveniană?! Ne lovim, la urma urmei, de aceeaşi problemă a ecranizării, pe care avea s-o lămurească atât de exact şi nuanțat, totodată, Liviu Rebreanu, cum am arătat deja, când Martin Berger a realizat **Ciuleandra**. Şi el n-o reduce la problema limbii, pentru că vedea în film un limbaj universal. Cu atât mai mult în epoca mutului, când nu exista impedimentul limbii.

Literatura națională devine un suport epic pentru arta universală a filmului. Încă de la începuturile comentării noii invenții, s-a văzut în cinematograf un limbaj fără frontiere, capabil să treacă cu uşurință granițele limbilor. Prin definiție, cinematograful are puterea de a adapta limbajul național la propria sa cinelimbă de natură universală. A „trădat" în acest sens Martin Berger romanul lui Mihail Sadoveanu? Iată ce scria criticul Paul Constantin în revista „Cinema" din 25 dec. 1929: „*Față de opera lui Mihail Sadoveanu, regizorul şi-a îngăduit licențe şi abateri importante. Cititorii* **Morii pe Siret** *să nu se aştepte deci să vadă o ilustrare a aventurei Ileanei şi a fiului boierului de la Curte, aşa cum a închipuit-o autorul* **Zodiei Cancerului.** *Martin Berger a vrut să se adapteze necesităților realizării, imprimându-i ocoluri, transformând-o şi înlocuind episoadele cu altele care s-ar fi putut preta la o dezvoltare mai interesantă. Nu subiectul constituie însă aci punctul principal, ci cadrul în care el se deapănă, cadrul românesc, prins de un înțelegător al sufletului nostru, în sfârşit cu o inspirație estetică şi o consecvență a imaginilor ce ne forțează admirația*".

Să nu uităm că filmul românesc era pe acea vreme considerat fără istorie, cu realizări care îl făceau „*să stagneze în veşnic aceleaşi ape desuete*", cum scria Emil Botta în „Vremea" din 9 oct. 1930. „*S-a încercat totul*". Sau: „*Au fost epuizate soluțiile presupuse salvatoare*". De aceea, „*în urma deplorabilului rezultat al acestui prea lung examen în fața opiniei publice, am apelat atunci la luminile şi la priceperea unui străin, căruia i s-a dat în mână un roman bogat, greu de viață:* **Venea o moară pe Siret**". Rezultatul? Coşmaresc: „*Şi ochilor noştri uimiți li s-a înfățişat, ca o viziune de coşmar, landele dezolante ale Bărăganului, țăranii barbari şi hirsuți, moravuri ciudate, procesiuni dansate şi ritualuri magice ca în Congo African. A fost cartea noastră de vizită pentru Europa*".

Scanned with CamScanner

Încă de pe atunci exista grija pentru imagine, cum spunem noi astăzi, iar cinematograful era văzut ca o oglindă a neamului, ca un mijloc de propagandă naţională. Iată de ce, se pare că statul român ar fi subvenţionat acest film, cum reiese dintr-o cronică foarte tăioasă apărută în „Rampa" din 4 dec. 1929 şi semnată de V. Timuş: *„Minunatul roman al d-lui Sadoveanu e atât de mutilat şi de straniu deformat încât e cel puţin o indecenţă să se mai alăture numele marelui nostru prozator de filmul d-lui Berger. Ce oare va fi entuziasmat pe regizorul german din ce a văzut la noi? Desigur, rotunda subvenţie ce i-a fost acordată de imprudentul nostru stat. Căci aflăm că oficialitatea noastră, ieşind din rezervă, acordă aci pentru prima oară o importantă subvenţie. Neajutând nici una din încercările româneşti de până acum, încredinţează o sumă respectabilă unor artişti străini, străini cu totul de viaţa şi de frumuseţea românească. În ce scop? Se pare că al propagandei. Cui însă face propagandă acest film? D-lor Berger şi Fuetterer, sânilor dezgoliţi ai frumoasei doamne Albani, şi paraginei româneşti, prafului de pe şosele, costumului naţional ales cu o lipsă de gust «rafinată», holdelor inexistente, ori poate petrolului românesc!"*

E tare greu să-i mulţumeşti pe critici! Ne întrebăm, la rându-ne, dacă nu cumva tăcerea lui Sadoveanu se explică prin aceea că influentul scriitor ar fi contribuit – şi în folos propriu (ştiut fiind că Sadoveanu e primul scriitor profesionist de la noi care a trăit din scris!) – la sensibilizarea statului pentru subvenţionarea acestui film?! Aşa aveau să facă mai apoi, în varii situaţii, şi alţi scriitori români influenţi, precum Titus Popovici, Eugen Barbu, Petre Sălcudeanu, Francisc Munteanu, Mihnea Gheorghiu sau Ioan Grigorescu. Dar de unde vin banii e una, iar problema de fond, raportul naţional-universal, e alta.

Folositor pentru cercetarea noastră rămâne faptul că filmul **Venea o moară pe Siret** a stârnit şi pana unor scriitori de soi, ca Mihail Sebastian şi Camil Petrescu. Iată ce scria primul în „Cuvântul" din 1 dec. 1929: *„Am văzut filmul d-lui Berger – simpatic. Nu are greşelile grosolane ale încercărilor de până acum. Figuranţii nu se zgâiesc la obiectiv, caii nu se opintesc în loc atunci când ar trebui să zboare şi mustăţile interpreţilor nu cad în momentele de mânie. E un început merituos. Mai mult însă nu. Căci filmul e defect tocmai în punctul său central: acolo unde ar fi trebuit să fie românesc. Ţărăncile acelea îmbrăcate în costume naţionale pe care numai cucoanele prefecţilor le poartă cu graţii citadine la 10 mai, sondele acelea din care petrolul izbucneşte ca apa din cişmea, dansurile, moravurile, gesturile de aşa-zis specific naţional, sunt de o expresivitate prea intenţionată, prea făcută şi aranjată în culise"*. Dar Mihail Sebastian bate în altă parte: filmul e *„defect"* din pornire, din start, adică de la sursa literară. Nu regizorul e de vină (*„un regizor de profesie şi de incontestabil talent"*), ci romanul confratelui său (*„**Venea o moară pe Siret** nu era tema cea mai indicată"*). Mai mult, Sebastian detestă chiar literatura pe care o face Sadoveanu şi pe

Scanned with CamScanner

care o taxează astfel în numărul din 4 dec. 1929 al aceleaşi gazete: „*D. Sadoveanu este maestrul acestei «estetici a şouvenirului», pe care o detestăm în tot ce are decorativ şi caduc. Din romanul său nu s-ar fi putut scoate un scenariu expresiv şi o realizare sobră, decât printr-un act de curaj şi de perfectă independenţă*".

Trebuie spus că în acei ani exista în presă o întreagă dispută în jurul ideii de ecranizare şi, după cum vedem, Mihail Sebastian era pentru o „*perfectă independenţă*" a filmului, a viziunii regizorale, faţă de text, faţă de sursa literară. Care poate avea chiar o valoare mediocră. Ba chiar este şi de dorit un asemenea lucru, cum crede şi regizoarea Malvina Urşianu, care avea să ne declare, vom arăta în ce împrejurări, că, după opinia sa, condiţia unei bune ecranizări este să se pornească de la scrieri mediocre, de la literatura proastă, nu de la capodopere. Căci „*printr-un act de curaj*" regizoral, cum scria Mihail Sebastian, se poate ajunge la rezultate promiţătoare. Din acest punct de vedere, **Venea o moară pe Siret** i se pare „*un film preferabil oricând şi oricum inepţiilor lui Willy Fritsch sau Harry Liedtke şi tuturor comediilor ungureşti, în care acelaşi lan de grâu, acelaşi costum naţional, aceeaşi brişcă şi acelaşi ceardaş emoţionează trivial un public de duduiţe*". Mihail Sebastian era un cinefil în toată puterea cuvântului, frecventând cu asiduitate cinematografele şi scriind în cunoştinţă de cauză: „*De altminteri, nici nu ne-am fi ocupat atâta de filmul d-lui Berger dacă nu i-am fi stimat munca şi dacă nu i-am fi preţuit bună parte din realizări*". Cu alte cuvinte, era la curent cu producţia mondială de filme şi stăpânea fenomenul. Interesant este că timpul i-a hărăzit şi lui, uneia dintre piesele sale, poate cea mai izbutită, oricum cea mai populară, **Steaua fără nume** (1966), un destin asemănător, ecranizarea fiind realizată în coproducţie româno-franceză (regia Henri Colpi, iar printre interpreţi Marina Vlady, Claude Rich şi Cristea Avram). Şi în acest caz, opinia sa cred că se verifică – e vorba de o „fidelă infidelitate", cum ar spune Platon, faţă de sursa literară. Lucru care se poate verifica şi în cazul altei ecranizări sebastiene, **Afacerea Protar** (1955), după piesa **Ultima oră**.

De aceeaşi fidelă infidelitate au beneficiat, de altfel, şi piesele lui Camil Petrescu. Să-i dăm şi lui cuvântul în această spinos de delicată chestiune a transpunerii unei lucrări literare pe pânza de cinematograf: „*Nu se poate spune că nu s-a discutat cu destulă nervozitate* **Venea o moară pe Siret**, *în înscenarea d-lui Martin Berger. S-au subliniat cu vehemenţă toate lipsurile, dintre care fireşte cea mai mică nu era absurditatea că nişte tineri bogătaşi îşi explorează terenul petrolifer singuri şi se nutresc cu pâine şi ceapă, pentru ca să apară seara în smoking la dineu. Adevărul e că în afară de multiplele lipsuri, filmul e un bun film comercial. Dacă intriga nu e prea legată, înscenarea e totdeauna vie (câteodată absurd de agitată). Nunta ţărănească e cel mai frumos fragment de film românesc realizat vreodată şi va face mare impresie şi în străinătate. Sunt câteva vederi din ţară, de o reală frumuseţe şi chiar*

Scanned with CamScanner

incendiul de la Moreni e filmat cu oarecare patetism. Că e prea mult convenţionalism? Că opera filmată este străină de cea literară? Dar n-aţi văzut ce a devenit **Anna Karenina**? *Ce-au devenit absolut toate romanele şi piesele filmate? Una e filmul şi alta romanul. Din punct de vedere estetic sunt arte diferite, cu metode deosebite. Ar fi să protestăm dacă s-ar confunda mijloacele. D. Marcel Romanescu nu putea să facă decât ce a făcut. Şi dacă vreodată vreun autor dramatic va face o piesă de teatru din* **Venea o moară pe Siret**, *cu cât ar fi mai bun autor cu atât va modifica mai mult. În realitate lucrurile stau cam aşa: regizorul cere prozatorului, împrumut pentru reclamă, titlul cărţii, iar pentru asta îi oferă o sumă uneori destul de frumoasă. Şi nimeni nu rămâne în pagubă. Aceasta a fost şi în cazul marelui prozator ieşean...*"

Acesta avea să fie, cum am văzut deja, cazul lui Rebreanu când acelaşi Martin Berger a ecranizat **Ciuleandra**. Când va emite teoria „creşterii arborescente", Camil Petrescu va fi de altă părere, el ţinând cu încăpăţânare nu doar la proprietatea titlului, ci mai ales a substanţei operei sale, respectiv a scenariilor (multe) pe care le-a scris. A preferat să nu se facă filmele decât să i se intervină în scenariu. Printre alte mari proiecte, se numără şi **Mioriţa**, proiect pe care a vrut să-l realizeze, cercetând toate variantele baladei, împreună cu Mihail Sadoveanu. Dar timpul avea să-i joace şi lui renghiuri, ecranizările care s-au făcut după opera sa împrumutându-i uneori doar titlul, alteori doar vreun crâmpei din subiect, şi cel mai adesea trădându-i brutal ideile, fără să mai poată protesta în vreun fel şi fără să se mai aleagă, bineînţeles, cu vreo sumă! Am rămas, mai ales noi, spectatorii, numai cu paguba. Aici e marea meteahnă a filmului românesc: regizorii trădează fără cruţare sursa literară. „*Perfecta independenţă*" pe care le-au dat-o Mihail Sebastian şi Camil Petrescu, respectiv deplina libertate faţă de text, se va răzbuna. Acesta-i efectul de bumerang al ecranizării. Regizorul, va spune Camil Petrescu, trebuie să fie congenial cu autorul dramatic a cărui piesă o montează. Iar dacă un actor e slab într-un spectacol, de vină nu e actorul, ci regizorul care l-a distribuit şi mânuit. Nu-i cazul ecranizării sadoveniene. Căci, scrie Camil Petrescu în aceeaşi cronică apărută în „Omul liber" din 13 dec. 1929: „*Şi nu i se poate reproşa lui Martin Berger, un excelent regizor, în paranteză fie zis, nici că a folosit artişti străini. Noi nu avem încă actori de cinema şi e o naivitate să i se reproşeze că nu a folosit actori de teatru, când e ştiut că rareori aceştia se pot adapta artei ecranului*".

Ultimul bal

De bună seamă că filmul **Venea o moară pe Siret**, văzut azi, nu ne strecoară în suflet „*acel ceva tainic şi delicat*" propriu marii arte, condiţia ei sine qua non, indiferent prin ce mijloace se exprimă. Fie că

Scanned with CamScanner

sunt actori străini sau români, de teatru sau de film, fie că regizorul a terminat sau nu Institutul de profil, fie că sursa literară e neaoşă ori ba, opera rezultată, ca să vieze, ca să transmită *„sentimente şi cugetare"*, trebuie să-l aibă neapărat pe *„acel ceva"*, care, în cazul artei lui Sadoveanu, se identifică cu taina, cu misterul, cu eresul, cu acea stare născătoare de mit. Conţine romanul **Venea o moară pe Siret** *„acel ceva"*? Indiscutabil. Dar romanul **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**? Nu mai încape vorbă. Şi totuşi nici filmul lui Martin Berger nu-l conţine, şi, într-o mare măsură, nici filmul lui Dan Piţa, **Noiembrie, ultimul bal**, tras după **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**, deşi a fost realizat mult mai târziu, mai exact, peste 60 de ani. Ba, ironie a soartei, acest din urmă film a devenit „celebru" nu atât prin el însuşi, ci prin raportare la Congresul al XIV-lea al PCR, care s-a ţinut concomitent cu premiera filmului şi care avea să fie şi ultimul. Dar premoniţia a avut-o tot Sadoveanu, pentru că la Congresul cu pricina chiar că nu s-a întâmplat nimic. Perestroika e o invenţie importată. Fără ea, n-ar fi putut avea loc „ultimul bal". Punând într-o paranteză fenomenologică însă această conotaţie politică, absolut conjuncturală, revenim la întrebarea de căpătâi: regăsim în filmul lui Dan Piţa *„acel ceva tainic şi delicat"*? Răspunsul e mai degrabă negativ decât pozitiv. Filmul său este mai mult viscontian decât românesc, mai mult baroc decât sadovenian. Lai Cantacuzin se mişcă după modelul Ghepardului lampedusian, iar toată atmosfera cinematografică, culminând cu balul final, este viscontiană. *„Acel ceva"* pare să-i fi scăpat.

În cazul artei lui Sadoveanu, *„acel ceva"*, care e un **cinemin** inconfundabil, face într-un mod atât de subtil şi persistent, totodată, legătura dintre povestiri şi romane încât ai impresia că ele se continuă unele pe altele, că, aşa cum **Apa morţilor** se „varsă" în **Venea o moară pe Siret**, aşa se „varsă" acesta în **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**. Lai Cantacuzin se trage din Alexandru Filotti, sau invers, oricum, fac parte din aceeaşi familie spirituală. Şi unul şi celălalt descind din viţe vechi boiereşti. Şi unul şi celălalt îşi leagă destinul de educaţia unei tinere. Dar dacă Filotti e şi îndrăgostit de protejata sa, fata morarului, Lai Cantacuzin are deja o amantă, pe Aglae, soţia – cu mult mai tânără – a generalului Argintar, la care nu vrea să renunţe cu nici un chip, deşi tânăra Daria Mazu e îndrăgostită în taină de mentorul ei. Filmul lui Dan Piţa urmăreşte mai mult povestea tragică a acestei fete, orfană de mamă, supusă de mama sa vitregă unui regim inuman, la care contribuie şi tatăl ei, ajutorul de primar Vasile Mazu, personaj rapace, lipsit de scrupule, preocupat numai de propria înavuţire. Atrasă în cercul „înaltei societăţi" din târgul moldav prăfuit şi *„lipsit de caracter"* unde plictisul se conjugă între petreceri cu amicii şi partide de vânătoare, Daria se află într-o situaţie paradoxală: ea nu mai aparţine, prin educaţia pe care o primeşte, mediului în care s-a născut, dar nici aristocraţiei, faţă de care se simte încă străină, ca o tolerată. Mai mult, Lai Cantacuzin îi răspunde Dariei cu o trădare: nevrând să renunţe la legătura sa cu doamna Argintar, el o

Scanned with CamScanner

aruncă pe Daria în braţele prietenului său, maiorul Irimie Ortac. E un gest iresponsabil, pentru că cei doi nu se potrivesc. Căsătoria, care are totuşi loc, se dovedeşte în curând un lamentabil eşec. Disperată, incapabilă să se adapteze la noua lume în care a intrat, decepţionată de oamenii din jur, Daria se hotărăşte să respingă societatea dură şi indiferentă care o sufocă, recurgând la gestul supremei eliberări, crede ea, sinuciderea. Însă nu se sinucide singură. Are loc, în final, o sinucidere în doi: Daria, împreună cu fratele ei, Emil, care fugise de acasă din pricina aceloraşi crunte umilinţe pe care le îndurase şi ea, se îneacă în lacul de la marginea târgului, atrasă de mirajul unor porţi de vis, unor porţi de evadare în imaginar.

În locul unde nu s-a întâmplat nimic (ce pecete sadoveniană pusă „românismului"!), unde totul a rămas şi va rămâne aşa cum a fost, ca într-o veşnică încremenire, ca într-o sisifică desfăşurare a lucrurilor, cineastul vrea totuşi să se întâmple ceva. Se întâmplă, inventează acest final, însă la modul gratuit, neserios, ca într-un joc de-a sinuciderea. *„Acel ceva tainic şi delicat"* este astfel sacrificat pe altarul unor găselniţe cinematografice. Dan Piţa e un remarcabil creator de atmosferă, dar o atmosferă fără miez, ca un ambalaj minunat care nu conţine nimic. Toate ecranizările sale suferă de lipsă de conţinut, de inaderenţă faţă de sursele literare de la care pleacă (în special Călinescu şi Eliade). E ca şi cum ar fi nemulţumit de ele, fără însă să pună în loc o literatură mai bună. În ecranizarea sadoveniană, atmosfera este şi mai înstrăinată de natura sa literară. Atmosfera în sine nu e suficientă pentru a strecura în suflet misterul şi delicateţea trăirii. Dacă sursele literare n-ar fi fost doar pretexte pentru experimente cinematografice, poate că filmul românesc ar fi avut mai mult de câştigat, poate că cineaştii s-ar fi apropiat mai mult de substanţa textului, a punctului de pornire, şi ar fi descoperit acea magică vrăjitorie care face ca lucrurile să se întrepătrundă pe nesimţite, care le topeşte unele în altele, precum Lai Cantacuzin în Filotti şi acesta în boierul Mavrocosti, fără să dispară *acel ceva tainic şi delicat* care le leagă pe dedesubt.

Cum se creează acest *„acel ceva"* sau starea mitică?, s-ar fi putut întreba un cineast care viza proza lui Sadoveanu. A crea o stare, desigur, e o taină. Care provine dintr-o înzestrare nativă. Ea se bazează, în fond, pe arta de a povesti. Sadoveanu era conştient că e un mare povestitor, că are har mitic, că are darul de a crea legendă, dar, aşa cum ne-a mărturisit D. I. Suchianu: *„Nu-i plăcea să vorbească despre asta, deşi despre mit vorbea. Însă personajele lui, cum slobozeau două-trei vorbe, deveneau personaje de legendă, nu de mitologie. Mitologia vine pe tavă de-a gata. La Sadoveanu, personajele se formează din vorbă în vorbă, printr-o emanaţie naturală. Faptul oarecare capătă încet-încet aură legendară. Uite, minunata carte* **Nopţile de Sânziene**. *Un eveniment banal, contractul de exploatare a unei păduri între proprietar şi un capitalist francez, devine o luptă homerică între întreaga istorie şi preistorie sil-*

Scanned with CamScanner

vică a pământului românesc şi capitalismul apusean. Două personaje, două figuri mitologice, dar cumplit de actuale. O poezie grandioasă se aşterne peste sute de fapte mărunte şi concrete. Boierul, pe nume Mavrocosti, vrea să taie pădurea seculară fiindcă avea nevoie de bani pentru un capriciu fistichiu: dorea să construiască un avion. Dar acolo trăiau ţigani din moşi-strămoşi, în frunte cu frumoasa Peceneaga. Ei sunt o extraordinară legendă. Franţuzul se ţine de capul lui Mavrocosti să-i vândă pădurea şi să înceapă s-o exploateze. El personifică istoria reală şi adevărată a evoluţiei fulgerătoare a puterii capitalismului în Europa. Şi după ce încheie contractul, se pune să-i dea afară pe ţigani. Şi are loc soborul dobitoacelor. Cum să-i dea la cap franţuzului? Şi ce crezi că se întâmplă? Puterii lui, a capitalistului, i se opune un fapt legendar, un adversar de milenii, pădurea, care îi adăpostea pe ţigani. Ce este pădurea? Miliarde de fiinţe vii. Se întâmplă nişte fapte cu aspect de minune care îl impresionează pe franţuz şi-l conving să renunţe la ideea sa. Asta este de fapt puterea artei lui Sadoveanu. El face legendă cu lucruri adevărate, pornind de la fapte reale. Şi nicăieri n-ai să întâlneşti ca la el acest caracter dual al legendei: 1) să fie fantastică, mitologică; şi 2) să se bazeze pe fapte istorice".

Ochi de urs

Într-adevăr, această natură dual o are orice scriere sadoveniană. Impresia pe care ţi-o dă este o copleşitoare bogăţie de viaţă. Pădurea este personaj principal şi în nuvela **Ochi de urs**. Şi aici Sadoveanu face legendă din zeci de fapte reale. Pădurea este un miracol plin de viaţă şi neprevăzut. *Acel ceva tainic şi delicat* se naşte dintr-o concreteţe formidabilă amestecată cu respiraţii mitice. Prin definiţie, pădurea este păstrătoare de taine, încărcată de mister. Culi Ursake, eroul cărţii, este chiar pădurar şi el trăieşte în plină mitologie. Taina, misterul, legenda se nasc din zeci de fapte mărunte, din zeci de cioburi ale existenţei. Aici nu avem vreun Mavrocosti, un fel de Fitzcarraldo *avant la lettre*, personajul excentric al lui Werner Herzog care defrişează un munte ca să treacă cu un vapor peste el. Avem însă un lucru şi mai neobişnuit, un **ochi de urs**, care e *acel ceva tainic* al pădurii, *acel ceva* ancestral, care pentru Culi este întruchiparea diavolului („*diavol de urs*", zice el, sau „*drac de urs*", „*n-a fost urs cât a fost drac*"), care îl obsedează atât de puternic încât îl îmbolnăveşte, îl aduce în starea agonică a morţii. Nu-l învie decât credinţa în semne dumnezeieşti, pentru că Dumnezeu e peste tot, este şi El un „ochi de urs" care veghează la împlinirea tainelor. Şi lumea aceasta, ca toate scrierile sadoveniene, este plină de religiozitate, de elemente duhovniceşti, de credinţă habotnică în Maica Precista, de tot ceea ce înseamnă ritual creştinesc, ortodox, care se manifestă îndeosebi prin

Scanned with CamScanner

nana Floarea, mama lui Culi, un personaj bisericos, precum Catrina Moromete, care ţine la datinile străbune, care respectă ritualul din bătrâni, cum ar fi cel al înmormântării şi al pomenilor (când moare Ana, soţia lui Culi), dar mai ales e păstrătoarea a ceea ce este mai sfânt pe lume, dat de la Dumnezeu: viaţa. Nana Floarea este cea care are grijă de Octavian, nepoţelul ei, şi tot ea îi aduce lui Culi o altă femeie, ca viaţa să continue, sub semnul acestei idei de temelie: *„Căci morţii noştri, câtă vreme îi dorim, stau în noi şi-n preajma noastră; iar când începem a-i uita, ne părăsesc; între ei şi noi se aşază nu numai moartea, ci şi viaţa"*.

În esenţă, tema acestei scrieri este lupta dintre viaţă şi moarte. Învinge viaţa. Dar pe căi misterioase, miraculoase. Dincolo de concreteţe şi de obiceiuri religioase, se află miticul, neprevăzutul, eresul. Culi, ca şi Moromete, nu crede în popă şi biserica lui. Nu crede nici în blesteme, nici în mătanii de vindecare precum mama lui (*„am răguşit de blesteme şi mi-am ros genunchii de mătanii la biserică"*). Culi nu crede nici în icoane şi nici în cărţi bisericeşti. Încercase să descurce un ceaslov, dar îl părăsise, căci *„el nu era cantor, ci vânător şi paznic. Biserica lui era singurătatea. Luminile lui erau stelele şi, câteodată, noaptea, ochii dihăniilor. Şi cântările lui erau de la ape şi de la cetini"*. Biserica lui este, deci, pădurea. El se conduce după *„puterile necunoscutului"*, care sunt *„după o lege a lui Dumnezeu"*. Când l-a lovit boala, *„rătăcirea"*, o dată cu moartea Anei, Culi luă din sanie o toporişcă, pe care o purta de obicei cu el, şi *„făcu semn spre cer, spre pădure, spre necunoscutul care-l copleşea"*. Parcă voia să alunge duhurile rele. Apoi: *„Opintindu-se din toată puterea, zvârli securicea în sus, ca o ultimă înfruntare şi decădere desăvârşită. Fierul descrise o parabolă şi căzu într-o tufă de smeură"*. Şi alt semn: *„De sub tufă, izbucnise un iepuroi balan şi boldit..."* Securicea pare să aibă aici o încărcătură magică, precum baltagul pentru Vitoria Lipan. Nana Floarea crede în rugăciuni şi îl pune şi pe feciorul ei să se roage după carte, dar Culi crede doar în *„puterile necunoscutului"*, care îi aduc până la urmă vindecarea.

Faptele reale, concrete, din care fac parte ca dintr-un plan istoric şi obiceiurile religioase, ca un dat imuabil, ca o moştenire ineluctabilă (Predania, ar zice Nae Ionescu), sunt împletite cu aceste *„puteri"*, din care emană *acel ceva tainic şi delicat*, acel indefinibil, pe care, din păcate, filmul **Ochi de urs** (1982) nu ni l-a strecurat în suflet. Realizarea lui Stere Gulea rămâne exterioară acestor *„puteri"*, pierzându-se în detalii nesemnificative. Subiectul este ideal pentru o construcţie cinematografică sacrosanctă, care să aibă adică o natură dual, armonie de fantastic şi religios, de magic şi adevăr, de nevăzut şi palpabil. Regizorul s-a şi îndepărtat, de altfel, de model, dezvoltând povestea Anei, renunţând la planul metafizic şi reducând totul la relaţia de dragoste dintre Culi şi Ana. Sadoveanu a dat chip unui eres, a creat din vorbă în vorbă, din fapte oarecare, printr-o emanaţie naturală, cum spunea D. I. Suchianu, o lume cu aură legendară, o lume a vedeniilor, precum *„fan-*

Scanned with CamScanner

tasma din ceaţă" care i se năzare lui Culi a fi urs cu ochiul ciclopic întors spre el.

Sadoveanu este asemenea acelor **poetae vates**, poeţi profeţi, poeţi vizionari, cum credea şi Tudor Vianu: „*Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudeşte mai degrabă cu Eminescu*", fiind „*cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre*". Prin descriptiv, Vianu desemna involuntar ceea ce este caracteristic limbajului cinematografic, natura lui audiovizuală, cu specificarea că la Sadoveanu componenta auditivă se află „*într-o proporţie covârşitoare*". Poetul descriptiv al artei tăcute intuia, ca şi Eminescu, filmul sonor. „Filmelor mute" conţinute în povestirile sale, precum pentru un sculptor statuia pe care o vede într-un bloc de marmură, el le adăuga o miraculoasă bandă sonoră. Vizualul stă într-un raport de recesivitate, cum ar spune Mircea Florian, faţă de auditiv. Fapt care face din scrierile sadoveniene nişte simfonii vizuale. Arta acestei unice literaturi muzicale constă în dozarea dintre vizual şi audiţie, aspect căruia Tudor Vianu îi consacră studiul său din **Arta prozatorilor români**. În filmul **Ochi de urs** şi, în general, în filmele sonore inspirate de proza lui Sadoveanu, lipseşte aproape cu desăvârşire grija pentru muzicalitatea povestirii, pentru ritmul sonor care trebuie imprimat imaginilor, lucru care însă l-a preocupat în mod deosebit pe Martin Berger când a realizat **Venea o moară pe Siret**, deşi în acest caz – şi poate tocmai de aceea! – era vorba despre un film mut. Nu întâmplător secvenţa nunţii, de pildă, a putut să-l impresioneze în cel mai înalt grad pe exigentul Camil Petrescu. Şi Dovjenko, în filmele sale mute, spunea că vrea să sugereze sunete, să creeze senzaţia că auzim firele de telegraf cum şuieră în vânt, bunăoară, ca în **Pământ**. Arta tăcută, cum numea Sadoveanu filmul mut, era mai atentă la muzicalitatea imaginilor, de aceea un Chaplin, un René Clair şi alţi mari cineaşti au primit cu răceală revoluţia „vorbitorului", considerând că sunetul distruge arta cinematografică. Şi, într-un anumit sens, au avut dreptate: muzicalitatea a fost înlocuită nu cu sunete, ci cu zgomote, iar cuvântul, dozat cu măsură în inserturi, cu vorbăria. Şi e suficient să ne gândim la banda sonoră a unor filme ca **Baltagul** şi **Păcatul** pentru a le da dreptate. „Muzica" le ucide. Şi acestea sunt filme cu pretenţii mitice. Să nu ne mire atunci că cinematograful comercial a sufocat arta filmului, care mai respiră din când în când doar prin sacrificiul unor mari cineaşti.

Acest adevăr poate fi demonstrat şi în cazul ecranizărilor după „operele muzicale" ale lui Sadoveanu, în care tăcerea şi vraja audiţiei nu mai joacă nici un rol, dominantă fiind, ca în filmele lui Mircea Drăgan, vizualizarea zgomotoasă şi turuitoare sau vorbăria vizualizată pe un fond muzical cât mai ilustrativ cu putinţă. Ecranizările marilor romane, **Neamul Şoimăreştilor**, **Nicoară Potcoavă** şi **Fraţii Jderi**, sunt reduse la trama istorică a unor poveşti de neînţeles, omorâte de jocul emfatic şi fals al actorilor. Eroismul grandilocvent ucide complet spectacolul mitic. Proza sadoveniană este un manual de asincronism, extrem de generoasă

Scanned with CamScanner

cu cineastul cultivat, care dă coloanei sonore o importanţă tot atât de mare ca şi imaginii. Chaplin spunea că „*arta cinematografică seamănă cu muzica*", iar Mihail Dragomirescu definea filmul drept „*muzica mişcării*". În acest context, cred că arta marelui prozator român se potriveşte cu poetica filmului japonez. Şi e suficient să ne gândim la **Insula** (1961) lui Kaneto Shindo, în care lipsa de dialog este perfect suplinită de linişte şi de complexitatea sonoră a existenţei, identificabilă cu supravieţuirea, aşa cum se întâmplă, de fapt, în povestirile de început ale lui Sadoveanu, din faza „*durerilor înăbuşite*". Analiza pe care Vianu o face povestirii **Un ţipăt**, se potriveşte şi unei pelicule ca **Femeia nisipurilor** (1964), de pildă, în care nisipul este personaj, un personaj extrem de viu şi audibil, şiroitor, curgător, ca timpul însuşi, aşa cum la Sadoveanu este pădurea în **Nopţile de Sânziene, Hoţul** sau în **Ochi de urs**. Ca un enorm organ auditiv.

Şi unde, în ce poveste, nu este pădurea personaj muzical? „*Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări*", scrie Sadoveanu în **Măria-sa Puiul Pădurii**. Omul nu este nimic fără natura din jur şi din el. Din ea a purces, în ea se întoarce, contopindu-se, asemenea eminescianului Euthanasius. Vizionarismul vine tocmai din legăturile multiple dintre om şi natură, dintre om şi divinitate. În acest sens, arta sadoveniană este ca o liturghie, începând chiar cu primele „cântări", iar rafinatele scrieri de mai târziu, de la **Hanul Ancuţei** la **Ochi de urs** şi **Creanga de Aur**, sunt dovada unei perfecte asimilări a vastei literaturi teologice a ortodoxiei. Filmul românesc, inspirat dintr-o atare viziune, nu s-a născut încă.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

CAMIL PETRESCU ŞI FILMUL DE IDEI

În perioada interbelică au existat peste o mie de publicaţii, cele mai multe fiind reviste literare. Iar aceste reviste au deschis în paginile lor rubrici permanente dedicate cinematografului. Fenomenul a declanşat şi explozia revistelor de cinema. Au apărut circa 40 de reviste, cu o viaţă mai mult sau mai puţin efemeră, consacrate în exclusivitate noii arte. Dar prestigiul acesteia nu a fost apărat atât de presa de specialitate şi de cronicarii ei, dispuşi adesea la compromisuri (situaţie care predomină şi azi în breasla noastră, rămasă fără „tribună"!), cât mai ales de presa literară şi de scriitorii şi criticii literari care au făcut o adevărată pasiune pentru cinematograf. Faptul a fost surprins de Tudor Vianu în articolul **Estetica cinematografului**, apărut în „Adevărul literar şi artistic", nr. 412/1928: *„Presa cinematografică, creată mai întâi pentru a sprijini interesele capitalismului cinematografic, nu s-a dovedit nici independentă, nici inspirată de o ideologie mai înaltă. Nu este actor cât de mediocru pe care presa cinematografică să nu-l fi proclamat stea de mărimea întâi şi nu este film oricât de plicticos sau ordinar, care să nu fi fost declarat drept o realizare incomparabilă"*. Şi mai departe: *„Situaţia s-a îmbunătăţit cu toate acestea în vremea din urmă, dar nu atât graţie revistelor de specialitate, cât acelora dintre revistele de cultură generală care, interesânsu-se de problemele modernismului, consacră câteva din paginile lor criticii cinematografice"*.

O astfel de publicaţie a fost în primul rând „Adevărul literar şi artistic", însuşi Tudor Vianu publicând aici un serial de articole consacrate cinematografului, dar şi „Gândirea", condusă pe rând de Cezar Petrescu, Tudor Vianu şi Nichifor Crainic, revistă care, deşi de orientare tradiţionalistă, apoi marcat ortodoxă, s-a interesat şi de „problemele modernismului", opinând (în numărul din 20 noiembrie 1922) că *„apariţia cinematografului va influenţa puternic literatura secolului nostru, în*

special dezvoltarea prozei de mari dimensiuni", văzând în noul mijloc de expresie un moment de răspântie, deschizător de pârtii inedite pentru destinul bătrânei arte a scrisului. Faptul poate fi lesne dovedit de romanele lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu sau Camil Petrescu, în care se simte din plin dinamica viziunii cinematografice, ele fiind structurate după rigorile noului limbaj. E greu de crezut că, după apariţia cinematografului, mai există vreun scriitor care să nu stea la masa lui de lucru, în faţa foii albe, ca în faţa unei pânze de cinematograf sau, mai nou, ca în faţa unui mic ecran (monitorul computerului a înlocuit deja maşina de scris!). Şi el a început să scrie cu imagini şi sunete. Însuşi Eminescu a mărturisit că trăia acest nou destin al bătrânei arte încă din copilăria sa:

Cu gândiri şi cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:
Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii,
Chiar din zorii tinereţii.

Desigur, limbajul filmic este mai direct, pe când cel literar are o traiectorie proprie gândirii, de aceea sunt cineaşti (proustieni, să-i numim, sau poate bergsonieni), care încearcă să se apropie de tainele literaturii analitice, introspective, cum ar fi Alain Resnais cu al său **Anul trecut la Marienbad**, care să satisfacă exigenţele unui Garabet Ibrăileanu, cel ce considera, asemenea lui Proust, că romanul are ceva în plus, inaccesibil cinematografului: „*Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămânea ceva: ceiace autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale şi ne* spune. *Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai* comportarea *personagiilor. Ceiace nu ne-ar putea da ar fi* analiza *sufletului lor*". Şi toate acestea G. Ibrăileanu le scria în plin apogeu al artei mute, în studiul său **Creaţie şi analiză**, apărut în nr. 2-3/1926 al „Vieţii Româneşti". Şi cred că ceea ce putem reproşa ecranizării romanului său **Adela** sau ecranizării unui alt roman fundamental al literaturii române, **Bietul Ioanide**, este tocmai faptul că le lipseşte psihologia adâncă a personajelor şi că rămân la exteriorul lucrurilor. În acest sens, este cât se poate de semnificativă profesiunea de credinţă a unui om de film ca Malvina Urşianu, care, în anul 2003, într-un interviu la care ne vom mai referi, spunea profetic: „*Cred că cinematograful va lăsa, curând, literaturii rostul nobil de a analiza natura umană*". Scriitorul autentic caută, aşadar, în cinematograf „*acel ceva tainic şi delicat*", care să strecoare în suflet „*sentimente şi cugetare*", mai ales *cugetare.*

Acest lucru l-au şi urmărit, de altfel, marii cineaşti, cum ar fi Eisenstein în primul rând, care au aspirat la un cinematograf de idei. Şi

Scanned with CamScanner

cred că un Antonioni, un Herzog, un Bergman sau un Tarkovski au reuşit. Marile filme sunt, în fond, filme de idei, de *idei trăite*. În acest sens, Camil Petrescu avea dreptate când spunea că atât teatrul (literatura), cât şi filmul sunt arte ale trăirii, *„sunt arte cu esenţă comună"*, pentru el neexistând decât *„o singură artă – arta întâmplării, trăirii, în prezenţa spectatorului"*. Însă această trăire este de natură fenomenologică, adică, pe linia **Esteticii transcendentale** a **Fenomenologiei** lui Husserl, este o trăire critică, filosofică, în stare să se ridice la idee, o trăire a cărei substanţă derivă din *eul pur*.

Fenomenologia trăirii estetice, pe care o propune Camil Petrescu, implică trăirea raţionalistă: *„Emoţia artistică este luciditate în trăire"* şi, ca atare, *„chiar în matematici, când ne gândim la inteligenţă, este o emoţie artistică"*. În concluzie: *„Emoţia în artă este emoţia cunoaşterii în genere"*. Prin urmare, era firesc ca, pe baza unui asemenea eşafodaj teoretic, cel care a făcut în mod practic demonstraţia în teatru şi proză – Camil Petrescu fiind la noi promotorul literaturii de idei –, să viseze şi la un cinematograf de idei. Dovadă că pasiunea sa pentru cinematograf, menţinută constant toată viaţa, s-a materializat prin zeci de articole şi studii dedicate noii arte, fiind, alături de Tudor Vianu şi Mihail Dragomirescu, fondatorul teoriei de film la noi, apoi prin eforturile depuse pentru crearea unei cinematografii naţionale (între anii 1943 ñ 1945 a fost membru în Comitetul de direcţie al Cineromit), dar mai ales prin scenariile pe care le-a scris: **Bălcescu**, **O aventură în tren**, **O fată într-o iarnă**, **Divorţul doamnei D.**, **Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile**, cât şi prin sinopsisurile **Mioriţa** (proiect pe care voia să-l realizeze împreună cu Mihail Sadoveanu), **Trenul destinului** şi **La Moreni**.

Din păcate, nici unul din aceste proiecte n-a prins viaţă filmică, scenariile sale aşteptându-şi şi azi producătorii şi regizorii. De ce oare? Pentru că sunt scenarii comprimate pentru filme de idei. Iată motivul care i-a ţinut departe pe cinematografişti. Aşa cum i-a ţinut şi literatura lui Eminescu. Există un „complex" Eminescu, aşa cum există şi un „complex" Camil Petrescu. Acest fapt reiese şi din convorbirea pe care am avut-o cu Jean Georgescu, atunci când îmi relatează de ce nu a putut colabora cu prietenul său, Camil. E limpede că Jean Georgescu nu l-a înţeles, nu avea cum să-l înţeleagă pe Camil Petrescu, deşi zicea că dintre toţi scriitorii pe care i-a cunoscut, pe Camil Petrescu l-a cunoscut *„cel mai bine"*. Dar cred că pentru scopul urmărit aici este instructiv să reproduc întregul fragment care îl are în prim-plan pe Camil Petrescu, un original portret à la Jean Georgescu, din interviul publicat în **Istoria gândirii estetice româneşti de film**:

— *Ce alţi scriitori aţi mai cunoscut?*

— Pe Arghezi, pe G. M. Zamfirescu, dar pe Camil Petrescu cel mai bine. Mi-a fost profesor de literatură dramatică la Conservator. Cu el am

Scanned with CamScanner

făcut un voiaj, pe drumul eroului său din **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**, până la Predeal... Am scris şi la ziarul lui, „Săptămâna muncii intelectuale..." Redacţia îşi avea sediul la fostul hotel „Union". M-a trimis să scriu un reportaj despre o întrunire socialistă. E primul meu articol publicat.

— *Aţi debutat la o revistă într-adevăr celebră, deşi a avut o viaţă scurtă, au apărut numai 11 numere. Ce fel de om era Camil Petrescu?*

— Era îndrăgostit întotdeauna... Iubea mult femeile!... Şi era mic de statură şi puţin surd, mai surd ca mine acuma. La soneria lui, când cineva suna, se aprindea un bec. Şi când discutai cu el, când te asculta, punea, uite-aşa, în formă de pâlnie, mâna pe ureche ca să prindă vorbele. Am fost de mai multe ori la el acasă, am mâncat împreună... Mă simpatiza, aşa cum te simpatizez şi eu pe dumneata, probabil din acelaşi motiv, că-ţi umblă mintea departe, cum îmi zicea el. M-a invitat o dată şi la un restaurant în Pasajul român, la restaurantul „Elite", şi mi-aduc aminte că am discutat despre **Pescarii din Islanda**, un film franţuzesc, şi Camil Petrescu susţinea că filmul era mai bun decât romanul de inspiraţie, **Pècheurs d'Islande**. Era o figură, mon cher!... Îi plăcea mult fotbalul, dar şi boxul... Şi făcea cronică sportivă... Se ocupa de toate. Şi ce priceput era în teatru!... El a spus că în teatru, lucru care nu se poate în film, actorul te înşală, pe motivul că munceşti cu el 60 de zile şi la premieră îţi face figura; ţi-o face şi nu poţi să-l opreşti!... Şi la film se băga. Am un scenariu, uite-l colo, al meu, **El e mama mea** se cheamă, după o idee de Victor Negoescu, actor, care scenariu are pe el însemnările lui Camil Petrescu, făcute cu roşu... Pe vremea aia, Camil Petrescu era în Comisia artistică pentru aprobarea scenariilor. Dar aprobarea o dădea cel care finanţa. Comisia îşi dădea numai cu părerea...

— *Pot să mă uit pe scenariu?*

— Sigur. Vezi însemnările cu roşu? Sunt ale lui Camil Petrescu. El scrie pe margine: *„De ce aşa?"*, *„De ce râd ăia?"* şi eu răspund: *„De aia!"*. Ţinea foarte mult la mine! Păi dacă m-a luat cu el odată în maşină, era cu nevastă-sa, la o vilă la Predeal?! Am stat acolo, am dormit... Maşina era a Academiei şi am făcut cu academicianul-scriitor, cum ţi-am spus, un drum pe urmele eroului său, Gheorghidiu. Mi-a povestit o mie de chestii, de pildă că din romanul său **Ultima noapte**... nu se poate face nici teatru, nici film.

— *Cum argumenta?*

— Zicea că romanul său e un lucru prea abstract, cu idei abstracte, şi că nu poţi să arăţi asta nici în teatru, nici în film.

— *Pe care le considera poate arte mai concrete, factologice, mai pe poveste?!*

— Dar ce-i mai poveste decât romanul?! Însă ăsta era Camil Petrescu, la el toate erau pe dos!... Şi cum îţi spuneam, se băga în toate. În lumea filmului cred că nu era băgăreţ mai mare ca el!...

— *Şi cu toate acestea, în afara unei remarcabile contribuţii teoretice, nu i-a reuşit nimic!*

Scanned with CamScanner

— Aşa-i. O dată, să vezi, a făcut o trăsnaie cum nimeni n-a mai făcut! Tot Bucureştiul vorbea!... Şi-a pus toate scrierile lui într-o ladă şi le-a trimis Papei de la Roma!

— *De ce?*

— Nimeni nu ştie. N-a explicat nimănui. Aşa era el, ciudat. Când a murit, a murit râzând. Masca mortuară aşa a şi ieşit, tot râzând: „Na, v-am făcut-o!"

— *Recent, i-a apărut, în două volume, cartea de filosofie, la care a lucrat peste 10 ani. E vorba de* **Doctrina substanţei**. *Se pare că şi acest manuscris s-ar fi aflat în misterioasa ladă!*

— Posibil. Nu mi-a vorbit niciodată de cartea asta. Nici acolo, la Predeal, unde era cu noi şi Perpessicius... căruia îi lipsea o mână. Un tânăr simplu, modest, şi atât de erudit!... Era prieten cu Camil...

— *Făcuse parte din redacţia lui, din echipa de la „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice".*

— Da, avea câţiva prieteni constanţi. În anii aceia şi eu puteam fi văzut aproape tot timpul cu el pe stradă. Plecam de multe ori împreună după orele de la Conservator, care era pe Ştirbei Vodă, unde îi ascultam lecţiile de dramaturgie cu mare plăcere... Cu noi mai mergea uneori şi Lenny Caller, o actriţă de care Camil Petrescu era îndrăgostit. Din '44 e la Berlin. Din generaţia noastră, numai ea şi cu mine am mai rămas... Ne scriem... Uite aici o vedere de Anul Nou de la ea. Camil Petrescu era mereu îndrăgostit, cum ţi-am spus, deşi era căsătorit, avea doi fii. Nevastă-sa era foarte nostimă.

— *N-aţi pus la cale niciodată să faceţi un film împreună?*

— N-am discutat. Mie mi se părea că el nu se pricepe la film.

— *Dar a scris câteva scenarii. Două dintre ele le-am citit şi eu. S-ar putea oricând face filme după ele.*

— Italienii au vrut să facă un film. I-au citit scenariul, dar au renunţat.

— *A scris Camil Petrescu vreun rând despre activitatea dumneavoastră?*

— Există, în „Adevărul". La 19 octombrie 1926 a avut loc premiera spectacolului **S-a găsit o femeie goală**, cu Tantzi Cuttava Barozzi şi Ion Georgescu, adică eu. Şi Camil Petrescu a scris în „Adevărul" despre asta. Spunea acolo că mă consideră un actor de viitor.

— *Aţi avut vreo dispută cu el, vreo neînţelegere?*

— A trebuit să fac un film după **Bălcescu**, piesa lui.

Jean Georgescu se ridică din fotoliu şi scoate dintr-un raft un dosar destul de voluminos, pe care scrie: „**Nicolae Bălcescu**, *scenariu regizoral*". Îl răsfoim. E un model de decupaj: tot textul, organizat pe două coloane, în stânga replica, în dreapta indicaţiile tehnice, e scris cu creionul, pentru, îmi zice, a putea eventual şterge, modifica şi a-l păstra curat, îngrijit.

— *De ce nu aţi făcut filmul?*

Scanned with CamScanner

— Pentru că nu ne-am înţeles.

— *Puteaţi pleca de la scenariul său!*

— Păi scenariul lui era tot piesa, cu mici modificări. El şi în scenariu proceda ca în teatru, povestea în dialog în loc să transforme replica în imagine. Eu, ca să scriu scenariul, m-am documentat, nu glumă! Ia-l şi citeşte-l! Ai aici un film mare. Păi nu te numeşti regizor dacă nu ştii să scrii. Eu ştiu să scriu! Să vezi, când am făcut **Visul unei nopţi de iarnă**, am scris scene cu care şi Muşatescu a fost de acord. Eu i-am cerut să mai scrie el câteva, faţă de piesă, dar i-au plăcut mai mult ale mele. La fel am procedat şi în filmele pe care le-am făcut după Caragiale. Am scris scene, schiţe, care nu existau în Caragiale. Şi le-am scris aşa de bine că toată lumea a zis că-s din Caragiale. În **Mofturi 1900**, toată scena cu închirierea e scrisă de mine, dar critica a luat-o ca din Caragiale.

— *Pentru că există schiţa* **Caut casă...** *şi când există baza, uşor poţi să caragializezi! De ce n-aţi procedat la fel şi cu drama lui Camil Petrescu?*

— Despre Camil Petrescu am zis: nu numai că e surd, e şi absurd! Şi cu asta ţi-am spus totul!

— *Cu Panait Istrati nu v-aţi înţeles, cu Cezar Petrescu şi Camil Petrescu la fel, cu cine v-aţi înţeles?*

— Păi cu scriitorii nu puteam să mă înţeleg, pentru că ei nu înţelegeau că filmul e altceva!

Altceva?! *Altceva* decât literatură?! Dacă literatura este poveste, nici filmul nu poate fi altceva. Nu numai că „prietenul" lui Jean Georgescu nu a fost absurd, dar el este primul dintre scriitorii români care au înţeles că filmul este *altceva*. Dar *altceva* care se trage din *ceva*, din *ceva* ce a fost, la rândul său, *altceva*! Asta va să zică artă emancipată! Nimeni până la Camil Petrescu şi chiar după el nu a mai apărat filmul în termeni atât de categorici! E vorba de un faimos articol care poartă chiar titlul **Ultimul emancipat: cinematograful**, apărut în revista „Filmul", nr. 3/1925, şi care este mai mult decât o replică dată Profesorului, recte Mihail Dragomirescu, cel ce considera cinematograful o artă minoră, care *„nu va putea înlocui nici teatru, nici şcoală"* şi nici nu va putea face vreodată educaţia poporului *„mai temeinic decât cartea"* (vezi „Filmul", nr.30/1925). Adică nu va putea da capodopere, ştiut fiind că autorul **Ştiinţei literaturii** îşi întemeia teoria sa valorică pe ideea de capodoperă. Dar dacă literatura ar fi o ştiinţă, din studiul capodoperelor am învăţa cu toţii cum să scriem capodopere. Autorul **Ştiinţei substanţei**, în schimb, polemizează în sens exhaustiv şi apodictic, fiind ferm convins (*„se poate spune cu preciziune"*) că *„cinematograful e o artă"*, dovadă „capodoperele" sale: *„Ecranul realizează azi opere care, şi ca detaliu artistic şi ca emoţie estetică, sunt în genere superioare multor «capodopere» literare, şi mai cu seamă opere superioare spectacolelor teatrale curente"*. De ce? Pentru că filmul este ultimul emancipat. *„Mai*

Scanned with CamScanner

exact: este o nouă artă care se desprinde din fascicolul care s-a numit până acum teatru. Şi poezia lirică, şi poezia epică, şi cea didactică, muzica şi dansul, şi acum în urmă tot mai mult decorul, au făcut parte integrantă din teatru. Ele s-au emancipat rând pe rând, formând treptat obiectul unei literaturi deosebite. Cinematograful e, se pare, ultimul emancipat". Prin urmare, cinematograful încorporează teatrul, fiind, la rândul său, un fascicol de arte, o sinteză de limbaje.

Acest punct de vedere şi-l va consolida şi lămuri în anii următori în alte articole publicate în „Rampa nouă ilustrată", „Universul", „Facla", „Vremea", „Universul literar" sau „Omul liber". Se va lupta cu toată lumea, va polemiza cu toţi cei care „*îşi exprimă oroarea de cinematograf*" ca Duhamel sau Paul Sonday, precum odinioară Anatole France, care spusese că cinematograful „*se imbecilizează*", pentru a demonstra că filmul este artă, cum este **Circul** lui Charlie Chaplin, care „*egalează cel puţin* **Histoire comique** *a lui Anatole France, cu care se aseamănă oarecum ca subiect: povestea iubirii unui cabotin pentru o camaradă care iubeşte pe altul*", cu diferenţa că în timp ce prozatorul e un biet „*comentator*", Chaplin, numit un „*Molière al cinematografului*", e un autentic creator, cu o uimitoare imaginaţie.

Dar să vedem ce este arta?, în accepţia lui Camil Petrescu. O creaţie a *personalităţii*, concept pe care îl opune *talentului*, înţeles ca imitaţie de circ. Un om de talent poate imita orice, dar numai personalitatea refuză imitaţia şi creează lucruri originale, numai ea este creatoare de idei. Marea artă este emoţia intelectuală a unei puternice personalităţi. Ea este derivată, cum am văzut, din „*eul pur şi dezinteresat al esenţelor trăirii*". În faţa ideii artistice trebuie să avem aceeaşi emoţie ca în faţa oricărui act de cunoaştere, cum ar fi o demonstraţie matematică, bunăoară. Nu există emoţie autentică în afara sentimentului de valoare.

Iată de ce, în **Ştiinţa substanţei**, Camil Petrescu îi prevedea cinematografului, ca modalitate ontologică substanţială, „*o evoluţie dialectică de proporţii uriaşe*"! Fapt adeverit de istoria filmului, care a urmat, mai ales după apariţia sonorului, o dezvoltare disproporţionată în favoarea industriei cinematografice, având epicentrul în America: producţia hollywoodiană a invadat piaţa mondială la proporţii atât de urieşeşti încât, concurând industria de automobile sau de armament, a creat o realitate paralelă, care aproape că a înlocuit viaţa, trăirile autentice. Dialectica evoluţiei însă s-a menţinut. Şi acest lucru s-a datorat, cum ar spune filosoful Mircea Florian, „*structurii recesive a lumii*", raporturilor ei disimetrice, care s-au repercutat asupra structurii recesive a cinematografului. Asta înseamnă că, în timp ce industria cinematografică e dominantă, arta filmului e recesivă, adică vine din urmă, se ţine aproape, dezvoltându-se în umbra industriei cinematografice, părând *ancilla* sa. Numai că, în timp, arta filmului e cea care triumfă, care are de câştigat din acest raport recesiv. Şi Chiarini, în 1938, şi-a intitulat un eseu în aceşti termeni recesivi: **Il film e un'arte, il cinema e**

Scanned with CamScanner

un'industrie. Arta filmului, spunea şi René Clair, s-a dezvoltat împotriva curentului, a producţiei de serie, datorită „artei de a trişa" a marilor cineaşti, care au păcălit vigilenţa industriaşilor, bolnavi de profit. Din acest veşnic conflict recesiv va ieşi întotdeauna victorioasă arta, al cărei „ultim" reprezentant este filmul de idei, poate genul creator cel mai dificil, care rareori a prins chip estetic convingător.

Avangarda

Aşa cum există o literatură de idei, trebuie să existe şi un cinematograf de idei. Eisenstein a visat un astfel de cinematograf, pe care îl numise „*cinematograful intelectual*", în care dezbaterile de idei să coexiste în formă pură, fără să se recurgă la tramă sau la personaje. Acest vis el îl vedea materializat prin ecranizarea **Capitalului** lui Marx. Şi avangarda artistică visase la un cinematograf abstract, concretizat prin filmele unor pictori precum Viking Eggeling (**Simfonie diagonală**), Hans Richter (**Ritm 21**) sau Walter Ruttmann, creatorul unei serii de **Opus**-uri, dar şi al heraldicului film **Visul Şoimului**, intercalat în capodopera lui Fritz Lang **Nibelungii**. Nu altceva sunt formele abstracte sau „*simfoniile vizuale*" ale lui Man Ray (**Întoarcerea la raţiune**), Fernand Léger (**Baletul mecanic**), René Clair şi Francis Picabia (**Antract**) sau Buñuel şi Salvador Dali (**Câinele andaluz**), care ar fi vrut să-şi intituleze opera **Les Eaux du calcul egoiste** (Apele calculului egoist), expresie luată din **Manifestul comunist**!

Deşi aceste filme au la origine mişcarea literară **dada**, înfiinţată la Zürich, în 1916, de un poet român, Tristan Tzara, care avea să se apropie şi el în 1930 de cinematograf, realizând în Franţa scurt-metrajul **La coeur à barbe**, pe tărâm naţional nu există nici o încercare care să se apropie de abstracţioniştii germani, de arta pură sau de suprarealismul francez, a cărui cheie a fost găsită în formularea lui Lautréamont: „*Frumos ca întâlnirea unei umbrele cu o maşină de cusut pe o masă de disecţie*".

Cu excepţia lui B. Fundoianu /Benjamin Fondane şi a „accidentului" lui Tristan Tzara, nici unul din faimoşii noştri avangardişti – şi am avut o mişcare literară de avangardă colosală, comparabilă cu cea franceză! – nu a creat vreun film, deşi au fost pe aproape, precum Geo Bogza, care a scris şi a publicat un scenariu suprarealist, iar mult mai târziu va contribui ca scenarist la realizarea unor documentare. Şi Gellu Naum avea să scrie piese suprarealiste, el e chiar ultimul poet suprarealist român, din păcate, nici una nu a stat la baza vreunui film, dar prin spectacolul după piesa sa **Exact în acelaşi timp**, montat în anul 2002 de Mihai Măniuţiu la Teatrul Naţional din Cluj, spectacol de o expresivitate funambulescă, de o picturalitate caricaturală, conceput însă foarte poe-

Scanned with CamScanner

tic, ca o „simfonie vizuală", poate concura oricare din capodoperele suprarealiste ale filmului mut. Dacă ar deveni film, dacă ar fi chiar filmat aşa cum este, fără decomprimări extrascenice, căci atunci şi-ar pierde stilul, acest spectacol ar fi primul film suprarealist din România. Cu o condiţie: ca operatorul să fie Alexandru Tocilescu, cel care a naumizat-o pe Eleonora (în spectacolul după piesa **Poate Eleonora** de la Theatrum Mundi). Oricum, **Exact în acelaşi timp** este frumos precum definiţia lui Lautréamont sau precum întâlnirea dintre „mamelele" lui Apollinaire şi Cănuţă, om sucit. Căci totul e sucit şi răssucit în acest spectacol, după tonul clovnesc pe care îl imprimă încă din prolog personajul Rafael, interpretat de Marian Râlea, care vrea cu tot dinadinsul să ne dovedească faptul că lumea în care ne mişcăm nu e sigură, se clatină, nu e dreaptă, ci sucită în toate sensurile. Nimic nu-i normal, ci răsturnat, inversat, totul e de-a-ndoaselea sau *viceversa*, aşa cum a văzut şi Caragiale lumea, care a introdus în estetica spectacolului, ca şi în literatură, principiul *„simt enorm şi văz monstruos"*. Această idee este concretizată printr-o plastică alambicată a corpului uman, prin spaţializări picturale, cum ar fi spaţializarea poantilismului, şi printr-un original amestec de regnuri şi de limbaje, cu rafinate trimiteri culturale la impresionişti, la **Mamelele lui Tiresias** de Apollinaire, la **Clovnii** lui Fellini, la Rousseau – Vameşul sau la Renoir. Rezultatul este extrem de poetic ca o „simfonie vizuală". Numai absurdul şi abstractul atinse de diapazonul artei pot fi atât de poetice. E un fel de *D'ale carnavalului* convertit în poezie onirică.

Nu departe de o asemenea performanţă poetică este şi spectacolul **Ţara lui Abuliu,** după piesa **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon, montat pe scena Teatrului de comedie de Horaţiu Mălăele, într-o viziune la fel de naumizantă, dacă e să ne referim doar la analogia cu **Ceasornicăria** lui Gellu Naum. Viziunea, care îl are protagonist pe acelaşi inepuizabil Marian Râlea, un mare actor de rasă felliniană, amestecă clovnescul cu elipticul, oniricul cu suprarealismul, laconismul cu mecanismul unui logologism verbal ubuesc, absurdul şi ilogicul cu visul. Abuliu este un împărat abulic, adică, aşa cum îl trădează şi numele, este fără vlagă, care se stinge ca **Regele moare** al lui Eugen Ionescu. Dar în vreme ce regele ionescian trăieşte sub ghilotina destinului, care îi comunică fatalul interval de timp (o oră şi jumătate) cât mai poate respira, Abuliu se stinge de plictiseală. Degeaba se străduiesc slujitorii lui, în frunte cu poetul curţii, simbolic numit Vay, cu Fenol, marele sfetnic, şi cu Macsenia, un fel de Colombină perversă, să-l scoată din letargia lui, nu izbutesc. Fenol, impecabil jucat de Valentin Teodosiu, sub o mască grandguinolescă, un fel de Oblio din caricaturile lui Horaţiu Mălăele, se trage din stirpea lui Polonius, care, ca în scena shakespeariană cunoscută, îi prezintă împăratului piesele care i-ar putea fi reprezentate pentru a-l întrema, de fapt, nu piesele, ci doar scena morţii lui Romeo şi a Julietei sale, în trei variante: varianta „Buzoiană" (Cătălina Buzoianu),

Scanned with CamScanner

varianta Silviu Purcărete, numită „Purcăroaica" şi varianta „Puricica", recte Dan Puric, care însă îl scot şi mai mult din pepeni pe marele împărat, taxându-le drept „tâmpenii".

Leacul morţii sau elixirul vieţii este însă găsit: i se aduce o privighetoare care îi cântă şi atunci împăratul învie ca prin farmec. Dar privighetoarea îi spune că nu poate trăi mult timp aici, în colivia împărăţiei lui, şi că trebuie să plece în pădurea de unde a fost răpită. Atunci i se confecţionează o copie a ei, o păpuşă mecanică, o ceasornicărie umană („*Ceasornicăriile nu sunt oameni?*" – se întreabă un personaj din piesa mai sus pomenită a lui Gellu Naum). Dar după câteva cântări, privighetoarea mecanică se strică. Împăratul porunceşte să fie adus un ceasornicar care să o repare. Dar nimeni nu ştie ce este şi cum arată un ceasornicar şi i se aduce ceva asemănător, bănuim, unui monstru antediluvian. Oricum, noi nu vedem din acest personaj spielbergian care îi înfioară pe toţi decât laba lui gigantică, balansându-se ca o trompă de elefant. Şi basmul se sfârşeşte aici, cu această sugestie că, probabil, numai vreun brontozaur ne mai poate trezi din abulia generală în care trăim.

Din fericire, Abuliu şi clanul lui au murit. Ca fost coleg al lui Dumitru Solomon la fostele Case de filme, cunosc gestaţia acestei piese. Prin piesa despre Abuliu era vizat Ceauşescu şi ţara lui fără vlagă. Deşi n-am scăpat şi poate nu vom scăpa niciodată de abulici, totuşi piesa, ca şi **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu, şi-a pierdut obiectul critic direct, rămânând să trăiască doar prin virtuţile ei estetice. Abuliu cel real nu mai există, a fost împuşcat. A rămas însă caricatura lui, adică reflexele sale abulice pe care le recunoaştem în unele manifestări prezente ale clasei superpuse. Horaţiu Mălăele, servit cu har de decorul şi costumele Mariei Miu, a reliefat cu inteligenţă şi cu un enorm umor aceste fantasme ale trecutului, care tare mi-e teamă să nu fie şi ale viitorului. Estetic, spectacolul este o performanţă teatrală care rezistă prin ea însăşi, situându-l pe genialul nostru actor şi printre marii regizori români, în stare să ne ofere oricând noi surprize plăcute.

Păcat că nu există şi asemenea filme. Filme-parabolă, care sunt tot filme de idei. Le-ar putea realiza cu brio, nu ne îndoim, regizori precum cei citaţi mai sus. Se pare că trăim, cel puţin în teatru, o emulaţie creatoare asemănătoare avangărzii interbelice. Poate teatrul, cum s-a întâmplat de atâtea ori, va influenţa iar filmul şi-l va salva pe calea teatrală spectaculară. Soluţia stă în mâna autorilor şi artiştilor dramatici. Însă ei trebuie stimulaţi ca să-şi concretizeze ideile. Acest lucru depinde în mare măsură de breasla cinematografică, a cărei mentalitate trebuie să se schimbe radical, să arate că are capacitatea să asimileze şi să susţină valorile care vin dinspre teatrul românesc. Altfel, ne alegem iar cu un praf abulic sau cu realizări întâmplătoare şi rare. Cum s-a întâmplat în anii '20. Singurul care avea să-şi materializeze o parte din visuri a fost, cum am spus, Benjamin Fondane, care din 1923 se stabileşte în Franţa, unde

Scanned with CamScanner

scrie scenarii, articole şi ţine conferinţe despre cinematograf, fiind chiar, între anii 1929 – 1932, ca angajat al Studioului Joinville, asistent de regie la versiunile româneşti ale filmelor franco-americane **Parada Paramount** (1930) şi **Televiziune / Ce va fi mâine** (1931), ca să ajungă apoi (din motive politice) în Argentina, unde realizează un film post-avangardist, dar din perspectiva anilor '20: **Tararira** (1936). Dacă ceilalţi confraţi ai autorului faimoaselor **cine-poeme** n-au avut şansa sau tăria să facă filme (Ilarie Voronca va participa doar în calitate de consilier la realizarea – de către Sudiourile berlineze „UFA" – a unor documentare ştiinţifice!), în schimb, au scris cu dezinvoltură despre cinematograf. Evident, ţinând seama de ideile avangărzii mondiale, care vedea în cinematograf un simbol al noii mişcări a artei, şi asimilându-le.

Aceste idei erau prezente în revistele de la noi. Într-un articol semnat de însuşi Ricciotto Canudo în „Contimporanul" (nr.42/1923) lui Ion Vinea, cinematograful era definit drept „*o* abstracţie, *o artă născută pentru a fi reprezentarea totală a sufletului şi a corpului, o dramă vizuală alcătuită din imagini şi pictată cu penele de lumină*". De aici se trage **vizualismul** lui Delluc, **cinematografia integrală** (simfonia vizuală) a Germainei Dulac, **cinematograful abstract** al lui Hans Richter sau **cinematograful cinematografic** (fotogenic) al lui Léon Moussinac, din care este exclusă literatura şi chiar muzica: „*Cea mai înaltă expresie a cinematografului va fi poemul cinematografic, unde imaginea îşi va dobândi cea mai pură şi cea mai înaltă exaltare, fără a fi nevoită să recurgă în vreun fel la muzică şi literatură*".

Aceeaşi idee o regăsim şi în articolul lui Petru Comarnescu **Estetica artei mute** (în „Lumea", nr.42/1925): „*Cinematografului îi trebuie mişcare, dar fără literatură. Cinematograful e mai mult muzică. E cântec, dar nu cu cuvinte, nu cu sunete, ci cu imagini. Mişcare, mişcare, desigur. Dar nu mişcare concentrată asupra unei întâmplări, ci poate asupra unei senzaţii. Aceasta este teoria estetică a cinematografului de mâine, a cinematografului adevărat*". O „*realizare integrală*" a acestui „*cinematograf adevărat*" încă nu există, doar reuşite parţiale. Pericolul vine de la „*odioasa cinematografie americană*", grosolană şi comercială, care împiedică găsirea specificului cinematografic. Acest specific trebuie căutat în răspunsul la întrebarea: „*Cinematograful va înlocui teatrul sau literatura?*". „*E la mintea oricui* – e de părere Petru Comarnescu – *că puncte de interpenetraţie între arte au fost totdeauna, dar nu înseamnă că, dacă poezia a influenţat muzica sau viceversa, muzica e totuna cu poezia*". Modelul pentru „*cinematograful de mâine*" i se pare filmul lui Marcel Silver **L'Horologe**, un amestec de suprarealism şi expresionism, de straniu şi ideal, de iubire şi dramă sentimentală, o melodramă metaforică, în fond, apropiată de **poemul cinematografic** al lui Eminescu şi Moussinac.

Oricât am exalta imaginea – lucru de înţeles în acea epocă prea logoreică, postmiticistă, peste care avea să se suprapună civilizaţia ima-

Scanned with CamScanner

ginii, ajunsă azi, din păcate, la o saturaţie care ne face să visăm iar la împărăţia cuvântului –, e greu să scoţi literatura chiar şi dintr-o abstracţie pură, darmite dintr-o înlănţuire de imagini înscrisă sub un titlu! Însuşi cuvântul *orologiu* este literatură! Când lipseşte povestea explicită, literatura e prezentă sub formă de poveste implicită, infraestetică. Pe care D. I. Suchianu o numea **povestea bis**, aflată în subconştientul receptorului. Deja întâmplarea trăită în prezenţa spectatorului, cum ar zice Camil Petrescu, este literatură. Şi nu orice fel de literatură, ci o literatură de senzaţii sugeratoare de idei. Ca în **cinematograful de atracţii** al şcolii ruse, bazat pe montajul de atracţii, în care ideile apar din alăturarea unor imagini diverse, aflate adesea în contrapunct.

Şi Canudo pleda pentru un cinematograf avangardist, oricât de avangardist, dar pe suport epic, precum filmul cubist **Din zori la miezul nopţii** sau „*alte filme franceze bazate pe o fabulă umană nouă şi emoţionantă*", pe care le diagnostichează drept „*adânci opere de artă*". De aceea, criticul italian face apel la poeţi şi-i invită să se apropie de cinematograf – cum procedase odinioară la noi un Leon Popescu –, pentru că aceştia în primul rând, poeţii, sunt chemaţi să creeze „*sinteze luminoase*", idei pe bază de noi fabule umane şi emoţionante! Dovadă că „Integral", revista lui Ilarie Voronca, se şi grăbeşte să definească cinematograful în aceşti termeni: „*Fantezie lucidă, feerie cerebrală, spaţiul mobil, pretext infinit al formei, forma prilej pentru lumină şi culoare, pictură dinamică*. Sărbătoarea ideii, *liberată în sfârşit de exprimarea statică, putându-se succede sieşi logic, viu, în forme noi, docile ei*". Şi drept model este dat **Entracte**, capodopera lui René Clair. Dar noi putem da ca model de *sărbătoare a ideii* însăşi revista „Integral", spectacol unic al cuvântului şi imaginii, în care convieţuiesc într-o armonie sui-generis, nonconformistă, Picasso şi Cocteau, Brâncuşi şi Tzara, Minulescu şi Maxy, Arghezi şi Chaplin, Goethe şi Mosjoukine... Imaginându-ne-o ecranizată, o astfel de revistă ne propune, în esenţă, un *text nou*, cu o nouă *putere de vizualizare*, expresii atribuite de Barbu Florian, primul nostru critic de film propriu-zis, cinematografului integral(ist), sinonim cu spectacolul total, generator de emoţii colective, visat cândva de Rousseau şi apoi de Wagner. Iar la noi, de un Mircea Eliade, o obsesie a prozelor sale, imaginat explicit, cum vom vedea, mai ales în romanul **Nouăsprezece trandafiri**, unde ne sugerează că Spectacolul Viitorului nu trebuie să aibă nici formă, nici fond şi nici autor. În orice caz, acesta ar trebui să fie un personaj Incognito, iar opera lui o plăsmuire Anonimă, de natură divină, aşadar. Este semnificativ în acest sens cazul lui George Canache, un poet boem fără operă, sau cu o operă virtuală, care cultivă doar oral un gen de poezie-spectacol, fiindcă are oroare, cică, de parcă ar fi Nae Ionescu, de-a se fixa în pagina tipărită, poezie-spectacol pe care o numeşte totuşi **videopoem**. Videopoemul, spune el, este ca o pulsaţie sau, mai exact, are la rădăcină, drept sămânţă de încoltire, *pulsaţia*. Aşa cum Thales punea la baza lucrurilor *apa*, aşa trebuie să fie pentru

Scanned with CamScanner

videopoem *pulsaţia*. Pulsaţia, acest element primordial, aflat în tot ce există, ar fi, în plan concret artistic, un amestec de cuvinte esenţiale, care sunt vizualizate prin muzică (ritmul ei este esenţial, e chiar stilul, cum spunea Caragiale). Dar cuvintele pot să şi lipsească sau sunt implicite dacă imaginea ne ajută să recunoaştem poveşti consacrate. Invitându-mă odată să-i ascult muzica pe care deja a creat-o, m-am gândit să-mi ilustrez cu ea un film de avangardă fără să folosesc nici un cuvânt şi, după sonurile muzicii sale, mi-a venit o idee de videopoem, să zic aşa, care s-a materializat în filmul **Calea mântuirii**, un fel de mini-Biblie în 8 minute, fiecare cadru fiind o etapă, o poveste consacrată din istoria credinţei. George Canache a fost entuziasmat de realizarea mea, dar el mă ameninţă de fiecare dată când ne întâlnim cu o operă nemaivăzută (fiindcă de auzit, s-a fost deja auzită). Aceste forme experimentale sunt benefice pentru dezvoltarea artei filmului şi nu se poate spune că cineaştii români nu au imaginaţie la acest capitol. A demonstrat-o un Fundoianu, cu **cinepoemele** sale, iar pe urmele lui, unul din cei mai originali şi inventivi operatori, teribilul Sergiu Huzum, autorul **trans-trav**-ului, dar şi al filmului experimental **Metro-poem**, realizat în Franţa în 1970. În acest sens, căutările nu au limită şi îngemănarea dintre poezie, plastică, muzică şi film va mai naşte, nu ne îndoim, mulţi copii poemocomputerizaţi.

Deşi Fundoianu şi Voronca proclamau *„minunea cuvântului nou"*, totuşi cinematografului, văzut ca o sinteză de arte, de limbaje, îi lipsea tocmai arta cuvântului, a limbii, bazându-se, din raţiuni obiective (suntem în epoca filmului mut!), pe imagine şi pe esenţa ei, ritmul. În faza integralistă *„scenariul se modifică şi devine pretext"*, valoarea unui film fiind dată de ritm ca esenţă a stilului, cum spunea Caragiale, cel ce a scris multe *scenarii comprimate* pentru un astfel de cinematograf avangardist. Aici se vede faptul că civilizaţia imaginii nu se poate rupe de civilizaţia cuvântului, ba chiar se întemeiază pe ea. Dovadă că absurdul şi suprarealismul îşi găsesc în această artă nouă pe deplin realizarea, mai ceva decât în literatură, cum crede Barbu Florian atunci când analizează visul şi-l *„încorporează definitiv în cadrele artei mute"*.

Şi cu toate acestea, criticul de la „Integral" nu-i vede filmului abstract nici un viitor. *„A izola complet* – scrie el – *arta de viaţă este o eroare"*. Pentru că omul, în jurul căruia gravitează arta, *„nu este prin firea lui element abstract"*. Ca atare, nici arta filmului nu poate fi ruptă de om, de viaţă, de comunuicarea ca poveste, cum mai poate fi definită literatura. De aceea, nu-i de mirare că Barbu Florian ajunge să opună filmelor avangărzii, cum ar fi **Entracte** şi **Simfonia diagonală**, deşi le găseşte destule calităţi, filmele celor doi autori totali, cum îi consideră el, Chaplin şi Fairbanks, văzând în fuziunea originală a artei lor realizarea ideală a noului film al viitorului. Desigur, **Le voleur de Bagdad**, filmul lui Fairbanks, i se pare o *„realizare foarte potrivită tehnicii cinematografice, tocmai din cauza punerii în planul întâi a miraculosului"*,

Scanned with CamScanner

deşi consideră că mai aproape de arta integralistă este filmul lui l'Herbier, **L'inhumaine**, întrucât *„păstrează în anecdotica lui acea atmosferă pirandelliană"*, care transformă particularul în general şi uman. Dar expresia maximă la care a ajuns arta mută se găseşte în opera lui Chaplin, al cărui *portret integralist* apare în nr.8 şi 9/1926 al revistei, şocând prin apropierea de Bergson, Pascal şi Freud, de poemele lui Villon şi desenele lui Ingres, de Mallarmé şi André Breton, filmele lui fiind *„poeme de sine stătătoare, ale căror cuvinte, rime şi ritm sunt imagini tulburătoare prin frumuseţea lor"*. Un lucru lipseşte, că la baza artei lui Chaplin stă povestea. Filmele lui uşor se pot transcrie în poveşti *„tulburătoare prin frumuseţea lor"*.

Dar pecetea avangărzii în acest raport dintre literatură şi ciematograf, pe care îl urmărim aici, trebuie remarcată nu doar în plan teoretic, ci şi practic, o mostră în acest sens fiind poemul în proză **Film sonor** de Saşa Pană, apărut în revista „unu" (nr.19/1929), care poate fi considerat un scenariu avangardist sau *intournable*, cu expresia lui B. Fundoianu, care, în prefaţa la cartea sa de cine-poeme (**3 ciné poèmes**, Les Documents internationaux de l'esprit nouveau, Paris, 1928), scrie că ne aflăm în *era scenariilor intournables*, fapt citat de însuşi Léon Moussinac în articolul **Agir** din nr.8 al revistei „unu": *„Je dirai encore que ces ciné-poèmes sont plus proches de la critique que de l'ècran même, quoi qu'il y paraisse tout d'abord. Et qu'ouvrir ainsi ce que M. B. Fondane apelle dans sa préface «l'ère des scenarii (în limba română, în original) intournables», c'est encore agir essentiellement"*.

E limpede că avangarda cinematografică a produs o literatură sui-generis, ca aceste *cine-poeme*, zise şi *scenarii de neîntors* (dacă e să dăm non-sens unui cuvânt intraductibil), care, cum scrie Moussinac, aparţin mai degrabă criticii înseşi decât ecranului, lucru prevăzut de G. Ibrăileanu, care afirmase că literatura viitorului va fi critica. Dar dacă cine-poemele lui Fundoianu sau audio-poemul lui Saşa Pană sunt un amalgam de cuvinte ironice la adresa filmului sonor aflat într-o fază experimentală, **Când se apropie despărţirea clipele devin preţioase ca diamantele** este chiar un scenariu de film, un fel de videopoem *avant la lettre*, datorat lui Geo Bogza şi publicat în revista „Urmuz" (nr.3/1928), un scenariu suprarealist aflat, evident, sub spiritul urmuzian, care b,ntuie publicaţia chiar din titlul şi manifestul ei: *„Urmuz trăieşte încă. Prezenţa lui printre noi, sfârc care biciuie conştiinţele"*. Se pare că în scrierea scenariului său Bogza a fost puternic influenţat de **Un chien andalou**, pe care îl consideră de-a dreptul revoluţionar: *„Dar în afară de subiect, de substanţa acţiunii,* **Un chien andalou** *este un film revoluţionar, un adevărat film revoluţionar, prin maniera cu totul descătuşată de frivolitate în care tratează scenele erotice"*. Chiar Saşa Pană publicase în revista sa, „unu", o imagine din filmul lui Buñuel, apreciindu-l *„ca pe o izbutită realizare în imagini a unui voiaj prin lumea visului şi a inconştientului, acolo unde nu e nici logică nici raţiune nici palpabil"*.

Scanned with CamScanner

Faţă de Barbu Florian, Saşa Pană şi Geo Bogza pledează pentru folosirea acelor procedee tehnice care să exprime hazardul şi miracolul, să marcheze nu o apropiere, ci *„o fugă de realitate"*, practicată de ultimul şi în poezia sa publicată în „unu" şi strânsă în volumele **Jurnal de sex** şi **Poemul invectivă**, care au declanşat prin tonul lor un proces împotriva autorului. Bogza elogia în **Un chien andalou** tocmai imaginea anticalofilă sau *fotografia dinamită*, care *„va face să plesnească în ţăndări faţa carbonizată de succese"* a starurilor de cinema, un antidot împotriva *„dobitocilor frumoşi gen John Gilbert sau Rudolf Valentino"*, cu un cuvânt, un film care *„spală retina de impurităţile aduse pe ecran de comercianţi"*. În această atitudine anticalofilă se poate recunoaşte, pe linia curentului *Free Cinema*, şi o ecranizare a *„cinematografului de mâine"*, e vorba de filmul **Iacob** (1988), bazat pe scrierile atât de dure, reportericeşti, ale lui Geo Bogza. Acestor impurităţi cu *„dobitoci frumoşi"* le va opune şi Saşa Pană, în **Şoricelul Mickey** (nr.34/1931), desenul animat, unde găseşte *„filmul în care strigă neliniştea paralogismelor, viselor – în sălile de proiecţie e noapte – filmul în inextricabilă contingenţă cu poemul suprarealist"*.

Scanned with CamScanner

TARELE FONOFILMULUI

Întrebarea care se pune cel mai frecvent atunci când se judecă filmul românesc este: de ce acesta, în ceea ce are el mai bun, adică ecranizările româneşti, nu se ridică la nivelul literaturii, al sursei literare de la care s-a pornit? Deşi ideea unanim acceptată de mai toţi cineaştii este că sursa literară trebuie să fie o valoare garantată, verificată la cititor, cum au dovedit-o romane ca **Mara, Ciuleandra, Venea o moară pe Siret, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, Baltagul, Adela, Untima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Bietul Ioanide, Arhanghelii, Pe strada Mântuleasa, Moromeţii** sau **Craii de Curtea-Veche**, totuşi, de ce filmele inspirate după astfel de opere sunt nesatisfăcătoare, unele chiar ratări dureroase?! Pe lângă explicaţiile pe care le-am dat până acum, de la ideea neaderenţei spirituale de care vorbea Camil Petrescu, respectiv faptul că regizorii nu sunt congeniali cu scriitorii pe care-i ecranizează (Florian Potra spunea că românul s-a născut poet, dar nu şi cineast!), la problemele legate de moştenirea literară şi, implicit, de remuneraţie, mai adăugăm una, pornind de la un „handicap" al filmului ca artă, de la limitele sale estetice, un fel de neputinţă de a revela, am zice noi, cineminele existenţei. Sadoveanu a adus în discuţie, am văzut, noţiunea de suflet, iar pe urmele lui Garabet Ibrăileanu, într-un faimos studiu, **Creaţie şi analiză**, apărut prima oară în revista sa „Viaţa Românească" nr. 2-3/1926, bătea în aceeaşi direcţie: *„Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămânea ceva: ceiace autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale şi ne* ***spune****. Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai* ***comportarea*** *personagiilor. Ceiace nu ne-ar putea da ar fi* ***analiza*** *sufletului lor".*

Scanned with CamScanner

Este vorba aici tot de „*acel ceva tainic şi delicat*" pe care însă Sadoveanu l-a regăsit în unele filme, dar... mute, tăcute. Fonografia a adus un handicap în plus, care va bulversa cinematograful, va genera o adevărată bătălie „pro" şi „contra" filmul sonor/vorbitor. A depăşit cinematograful acest handicap? L-a depăşit, dar în foarte puţine cazuri. Iar acolo unde nu l-a depăşit, s-a compromis iremediabil. Lucrurile stau aici la fel ca şi în problema filmului de idei. De altfel, dependenţa faţă de tehnică a cinematografului este atât de mare încât se poate spune că istoria filmului este istoria depăşirii unui handicap sau altul, este, adică, o permanentă luptă cu limitele sale. Ceea ce pentru celelalte arte nu constituie nici un handicap, literatura, muzica sau pictura fiind considerate arte naturale, pentru cinematograf devine un coşmar datorită tocmai naturii sale artificiale. Problema centrală însă rămâne cea ridicată de Ibrăileanu. În acest context, semnificativ este faptul că peste ani, în timp, lui Ibrăileanu avea să-i dea dreptate regizoarea Malvina Urşianu, care iată ce mărturisea într-un recent interviu luat de Eugen Comarnescu pentru „Cronica Română"/8 mai 2003: „*Cred că cinematograful ca artă nu mai are multe decenii de trăit. Mă refer, desigur, nu la industria cinematografică, din ce în ce mai comercială, ci la filmul ca artă. O sută de ani de existenţă nu e o vârstă care să confere cinematografului un titlu de noblețe. Toate celelalte arte sunt milenare. Cred că cinematograful va lăsa, curând, literaturii rostul nobil de a analiza natura umană*".

Dacă am ţine seama că toate artele se revendică de la o singură idee, anume ideea de poveste, şi că, prin urmare, ele sunt poveste, am vedea lesne şi în cinematograf un mijloc sintetic de a povesti, el fiind azi ceea ce era mitul pentru antici. Dar vine domnul Garabet Ibrăileanu care aruncă anatema, lovindu-l pe noul prunc, ce tocmai se pregătea să vorbească, în ce-l doare mai tare, în suflet. E drept, dacă ne gândim doar la ecranizarea **Adelei** sale, nu este greu să-i dăm dreptate. Din acest film, ca şi din toate celelalte ecranizări româneşti, lipseşte cu desăvârşire **analiza** sufletului personajelor. Când am vorbit despre **Ochi de urs**, am văzut ce rol covârşitor are latura sonoră în proza sadoveniană. Ea este cea care ne strecoară în suflet, într-o măsură definitorie, „*acel ceva tainic şi delicat*". Ai sentimentul, văzând ecranizările româneşti, includem aici şi **Păcatul** moldovenesc, că cineaştii noştri au rămas undeva în faza căutării eului sonor. Mai mult, că dependenţa lor faţă de sursa literară s-a transformat într-un handicap insurmontabil: or sunt ancilla ei, ori se revoltă şi se rup cu totul de ea, rezultatul fiind adesea un erzaţ submediocru. Dar a fi dependent de literatură este o fericire, dacă prin acest act înţelegem o dependenţă sufletească. Nu de litera ei trebuie s„ fie dependent cineastul, ci de sufletul ei, de povestea ei, de analiza sufletului personajelor sale.

Literatura a fost confundată cu cuvântul şi, de aici, repede, cu vorbăria. A ecraniza era echivalent cu a vorbi. Această „revoluţie" a fost adusă de fonograf. Un handicap enorm. Locomotiva vorbitului (*talking-*

Scanned with CamScanner

ului) a dus la invazia pieţei cu filme comerciale de duzină. A renăscut moda *„teatrului filmat"*. Sonorul trebuia să devină şi vorbitor, adică să existe dialog, personaje care îşi dau replici unele altora, şi cine putea să dea aici o mână de ajutor dacă nu, iar şi iar, Bătrâna Doamnă. *„Calea teatrală spectaculară"* prin care Méliès salvase cinematograful din gangul în care intrase, se dovedeşte din nou actuală. Dovadă că s-a început să se ecranizeze în neştire piese de teatru. Degeaba avertizau marii cineaşti Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Clair asupra pericolului vorbăriei, locomotiva accelera tot mai tare. Vorbitorul ucide poezia, ucide toate cuceririle estetice ale mutului, spuneau ei. Iar un teoretician ca Arnheim a fost un înverşunat adversar al sonorului, continuând să-şi menţină punctul de vedere şi mai târziu, constatând cu durere, în 1946, că *„apariţia sonorului a distrus cinematograful ca formă de artă"*. Nu ne îndoim că filme ca **Insula** sau **Femeia nisipurilor** i-ar fi schimbat opinia, dar trebuie avut în vedere nu excepţia, ci întregul fenomen. Constatarea era generală: vorbitorul ucide poezia, deşi Chaplin şi Clair, adversarii totali ai fonofilmului, vor demonstra mai apoi exact contrariul. Revolta împotriva acestei revoluţii tehnice a fost atât de mare şi, în unele cazuri, atât de oarbă încât un critic ca D. I. Suchianu, într-un eseu celebru, **Superioritatea artei mute** (1930), a ajuns să se războiască până şi cu dumnezeiescul cuvânt, el, care, peste 40 de ani se va ocupa într-o carte întreagă, **Cinematograful, acest necunoscut**, tocmai de *„funcţiile cuvântului în cinematograf"*! Filmul mut, zicea Suchianu, ne vorbea într-o singură limbă, cel vorbitor în două. Limba a doua împiedică percepţia. Şi atunci, fatal, iluzia realităţii este oprită în loc. E ca şi cum l-am acuza pe Beethoven că în **Simfonia a noua** s-a folosit de două limbi şi de muzică, şi de arta cuvântului. Suchianu blama cuvintele (ele *„limitează întotdeauna"*), iar Beethoven s-a folosit de poema lui Schiller tocmai pentru că a simţit nevoia să ne-limiteze simfonia sa. Dar ce sunt teatrul, opera, nu arte care vorbesc mai/în mai multe limbi?! Însuşi D. I. Suchianu vorbea mai multe limbi! Dar el, atunci, pornit pe vorbitor, considera cuvântul drept cel mai *„imperfect instrument de artă"* şi *„dintre toate alfabetele expresive, cel mai puţin artistic"*. O spune cel care va deschide un veritabil câmp de luptă cu Divinul Critic, G. Călinescu, apărând cu sufletul la gură **Visul unei nopţi de vară**, ecranizarea lui Max Reinhardt! O spune cel ce diviniza arta lui Sadoveanu! Da, dar de ce era mare Sadoveanu, de ce sunt mari marii scriitori? Pentru că *„ne fac să uităm că se servesc de cuvinte, dându-ne impresia că ne trântesc viaţa în faţă, toată şi exact aşa cum e"*. Un privilegiu fantastic al filmului, faptul că era singura artă care s-a născut fără cuvinte, devine un imens handicap. Dar arta nu este altceva decât dificultatea învinsă.

Desigur, nu cu acest nobil şi subtil instrument, cuvântul, trebuie să se lupte artistul-cineast, ci cu... textul. Una din marile tare ale cinematografului este, într-adevăr, cum a văzut René Clair lucrurile, textul: *„Textul va fi stabilit dinainte, citit, cântărit, încadrat în reguli fixe. Cele*

Scanned with CamScanner

mai bune imagini vor putea fi ratate prin dialoguri proaste, prin clişee de vodevil şi melodramă de care cu greu se va putea scăpa. Textul – conceput pentru minţile cele mai evoluate – va fi tara filmului vorbitor". Şi mai departe: „*Până acum eroii ecranului se adresau imaginaţiei cu complicitatea tăcerii. Mâine vor adresa urechii noastre prostii pe care nu vom putea să nu le ascultăm*". Şi câtă dreptate avea autorul **Antractului,** încă din 1929, când scria aceste rânduri! Parcă ar fi prevăzut erzaţurile cinematografiilor socialiste. Şi nu le-a scris împotriva **scenariului de fier,** pentru care pleda Pudovkin, ci a „*verbozităţii uzate*" (expresie ce ne duce cu gândul la „*limba de lemn*") care avea să umple ecranele până la saturaţie, cum s-au petrecut faptele pe cinemond, cu focarul la Hollywood.

Nopţile vorbitoare

Dar şi la noi lucrurile au stat la fel. S-a apelat din nou, cum spuneam, la Bătrâna Doamnă şi la slujitorii ei. Aşa au apărut cele trei „nopţi": **O noapte de pomină** (1939), scris de Muşatescu, în regia lui Ion Şahighian, **O noapte furtunoasă** (1943), după Caragiale, şi **Visul unei nopţi de iarnă,** după piesa aceluiaşi Muşatescu, ambele în regia lui Jean Georgescu. Tustrele – comedii. Am văzut care era punctul de vedere al lui Tudor Muşatescu. Reamintim, el socotea că „*cel mai indicat să scrie scenariu de film este autorul dramatic*". Se pare că a avut dreptate, după entuziasmul cu care a fost primită povestea lui Mitică, un mic funcţionar de bancă, evident, care, într-o „*noapte de pomină*", era să-şi risipească averea strânsă de-o viaţă dacă nu era domnişoara Lulu, cântăreaţă într-un bar, să i-o salveze. Şi acest entuziasm pornea, în primul rând, de la... grai, cum scria cronicarul revistei „Cinema" la 8 dec. 1939: „*Graiul ne-a fost familiar într-o măsură atât de mare încât rare au fost momentele în care ne-am dat seama că nu urmărim un film străin. Ceea ce e mult. Enorm*". Şi Const. A. I. Ghica, în „Universul" din 5 dec. 1939, pune succesul filmului tot pe umerii „*talentatului umorist şi apreciatului autor dramatic T. Muşatescu*": „*Dialogul d-sale are multă vioiciune şi umor, iar replicile se succed scânteietoare, risipind din plin o bogată fantezie*". Dar iată ce nota N. D. Cocea, a cărui fiică, Dina Cocea, o interpreta pe Lulu, în **Jurnalul** său (vezi ediţia din 1970, p. 98-99): „*Scenariul mediocru. Tehnica, destul de reuşită. Figuraţia lamentabilă. Cu multă bunăvoinţă se poate totuşi afirma că* O noapte de pomină *e primul film românesc care nu ne face complet de râs. Lumea dă năvală. Ieri, duminică, n-am putut să găsesc un loc. Azi, luni, sala e arhiplină. Satisfacţia publicului e explicabilă. Toţi cei care nu ştiu nici franţuzeşte, nici englezeşte, pot, în sfârşit, să priceapă ce se petrece pe ecran fără să ameţească alergând cu ochii de colo până colo, de la*

Scanned with CamScanner

imaginile fugitive la explicaţiile textului scris". Şi René Clair considera că singura soluţie a „vorbitorului" este înlocuirea subtitlurilor, un compromis care permite ca „*imaginea să fie însoţită de cuvânt, fără a se renunţa la cuceririle cinematografului mut*". Din acest punct de vedere însă, **O noapte de pomină** e departe de a fi „*un act poetic*", cu expresia lui Victor Iliu, care, în cronica sa din „România literară" nr. 37/1939, considera că în filmul lui Şahighian „*confuzia între spectacolul de teatru şi cinematograf e totală*". Vina integrală o poartă regizorul. Şi alţi regizori de film au provenit din teatru, precum Cecil B. DeMille, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, N. Ekk sau Kozînţev, dar aceştia, faţă de regizorul nostru, au dovedit că au „*educaţie cinematografică*". Şi Victor Iliu e de părere că „*rezistenţa filmului stă în dialog, în poantele din discuţiile personajelor, în conversaţia lor care nu depăşeşte cu nimic nivelul cotidian al discuţiilor de pe stradă sau de la o cafenea*". În acest caz, regizorul nu a avut decât „*atribuţii de regie teatrală*". Ceea ce trebuia să fie „*o epopee comică a Românului mijlociu*", a ieşit un „*confettism pur*". Dar peste câţiva ani, la reluarea filmului pe ecrane, şi această „rezistenţă" îi este surpată de cronicarul Guy Costinescu, de la „Bis", 1 apr. 1945: „*Dialogul a suferit căci s-a vorbit mult prea rar, lucru care a făcut ca acţiunea să lâncezească – poate s-a făcut o greşeală întrebuinţându-se actori de teatru, fără o prealabilă pregătire. Sonorizarea a fost defectuoasă, ceea ce dovedeşte lipsa unor studii preliminare în această direcţie, iar operatorul a reuşit unele scene în care actorii nu intrau complet în peliculă, lipsindu-le creştetul*". Aceste observaţii, şi altele asemenea, pe care, din păcate, nu le putem verifica întrucât filmul s-a pierdut, nu s-a păstrat decât o copie de lucru fără sunet, au fost făcute în preajma „*turnării unui nou film românesc, tot cu artişti de teatru*", pentru a nu se „*repeta greşeli din trecut*".

Era vorba, desigur, despre **Visul unei nopţi de iarnă**, producţie la care, de data aceasta, Tudor Muşatescu va asista ca spectator, deşi Jean Georgescu, un regizor căruia nu i se mai putea contesta „*educaţia cinematografică*", ne-a declarat, aşa cum am văzut, că, la scrierea scenariului, a colaborat cu autorul piesei, care ar fi recunoscut că „*unele scene*", el, Jean Georgescu, le-ar fi „*scris mai bine*". Evident, regizorul va proceda ca şi în cazul ecranizării „Nopţii" lui Caragiale, adică va evada din cadrele strâmte ale scenei în spaţii diverse. Va reuşi el să evite ceea ce i s-a reproşat, uneori pe nedrept, la **O noapte furtunoasă**, reproş legat de ceea ce am numit tarele fonofilmului?! Atacul a privit tot... textul, raportul lui cu jocul scenic, respectiv lipsa de „*coordonare a expresiei cu textul rostit*", cum scria Sorin Carnabel în „Timpul" din 4 aprilie 1943. Ca să continue: „*Un alt obstacol de care credem că s-a lovit dl. Georgescu când a trebuit să înveţe interpreţii săi să joace şi să vorbească a fost al însuşi textului lui Caragiale. Comedie de ironie rece, jonglând cu efecte de limbaj: neologisme, barbarisme, franţuzisme şi alte feluri de pociri ridicole ale limbii, care nu cuprind în ele înseşi indicaţii obligatorii de*

Scanned with CamScanner

mimică şi gest, ci cel mult numai de intonaţie. Şi dacă dl. Georgescu a făcut o greşeală, apoi greşeala aceea este de a-şi fi închipuit că ironia lui Caragiale, ironie şi comic de limbaj, poate fi înviată altfel decât teatral – şi atunci încă numai cu actori de mare personalitate şi de mare naturaleţe". Şi alt comentator, Petre Drăgoescu, în „Ramuri", aprilie-mai 1943, deşi crede că succesul filmului a constat în „*răspicarea rostirii*", afirmă că „*sunetul, nu îndeajuns de pus la punct, răpeşte mai ales expresiile, efectul lor comic*". S-ar fi putut discuta alegerea subiectului – şi S. Carnabel credea că Dinu Păturică, vrând să spună romanul **Ciocoii vechi şi noi** al lui Nicolae Filimon, i s-ar fi potrivit mai bine talentului lui Jean Georgescu, dar „*în lipsă de autori de scenarii, e bine că s-a început cu o piesă românească meşteşugit construită*". Dacă în excelenta sa cronică din „Universul literar", 20 mai 1943, Coca Farago vorbeşte de „*interpreţii necompatrioţi, al căror firesc dar de a vorbi între ei aceeaşi limbă – atât în grai cât şi în stil – nu dă loc nici unei stridenţe*", dimpotrivă, Emil Darie, în „Vremea" din 3 oct. 1943, consideră că „*principala obiecţie ce se poate aduce filmului* **O noapte furtunoasă** *e desigur aceea că e teatru filmat şi nu cinema*". Cam aceleaşi rezerve le are şi cronicarul de la „Bis" (4 aprilie 1943), care crede că „*actorii – în genere – au o oarecare înţepeneală, o stângăcie şi o teamă de aparat*" datorită unei înţelegeri greşite a fonofilmului: „*Probabil că li s-a imprimat această imobilitate de teamă să nu cadă în teatru şi să facă «prea mult». Greşit punct de vedere, pentru că tot teatru s-a filmat, dar un teatru înţepenit de frica aparatului de filmat*". Cronicarul regretă că filmul e mai mult o reconstituire de epocă (Jean Georgescu, cu migală de arhivar, a plasat acţiunea la 1876) şi mai puţin ceea ce şi-ar fi dorit spectatorii, „*o întâmplare plină de haz*".

Dar capodopera lui Jean Georgescu avea să se „bucure" peste doi ani de la premieră şi de un atac propagandistic (în „Bis" din 1 iulie 1945) din partea unui confrate, l-am numit pe Jean Mihail, care consideră că ecranizarea **Nopţii furtunoase** poartă toate tarele regimului legionaro-antonescian!

Cu eticheta de „*reacţionar*" şi „*saboteur al cinematografiei româneşti*" pusă de confratele său, Jean Georgescu lucrează şi la filmul următor, **Visul unei nopţi de iarnă**, deşi în articolul **Spovedania unui regizor**, apărut, după premieră, în revista „Cinema" din 16 martie 1946, reiese că el nu cu tarele politice a avut de luptat, ci tot cu tarele fonofilmului, de la problemele de scenografie la „*tonalitatea vorbei*", pe care a pierdut-o prin întreruperea, timp de un an, a filmărilor datorită bombardamentelor aeriene. „*Am avut cu acest film atâtea greutăţi încât astăzi când e gata sunt confuz*". Precum a fost şi critica. Unii, ca Virgil Stoenescu în „Cortina" din 8 martie 1946, îl coboară la muşatisme gen „*eroare din greşeală*" şi la deficienţe tehnice („*sonorizarea e sub aşteptări*" sau „*dialogul se urmăreşte greu, deoarece frazele mai repezi nu se înţeleg*" sau „*tot timpul ai impresia că vizionezi un teatru filmat,*

Scanned with CamScanner

de periferică substanţă artistică"), iar alţii, ca Lazăr Cassavan, în „Cinema" din 16-31 martie 1946, îi aduc laude pertinente („*ritmul viu pe care regizorul s-a priceput să-l imprime aproape tot timpul, evitând pe cât a fost posibil tablourile teatrale cu dialoguri necinematografice*").

Eliberarea proustiană

Aşadar, reproşul cvasiunanim faţă de cele trei „Nopţi" se rezumă la ideea că aceste filme nu sunt altceva decât teatru filmat, cum scrie şi Robert Moisescu în „Bis" din 10 martie 1946, deşi e nevoit să recunoască, atunci când vorbeşte de interpreţii care s-au încadrat perfect în rol, că „*cinematograful poate fi un teren tot atât de rodnic ca şi teatrul*". Indiscutabil că un regizor ca Jean Georgescu, după experienţa sa franceză mai ales, era conştient că tara principală a fonofilmului este, cum spunea Clair, textul, respectiv textul dramatic de la care a pornit, şi de aceea grija sa era de a nu cădea în teatralitate, aşa cum aveau să cadă lesne confraţii săi mai tineri, Aurel Miheles şi Gheorghe Naghi, când au ecranizat piesele lui Caragiale, şi chiar Paul Călinescu în **Titanic-Vals** (1965). Şcoala franceză, în care Jean Georgescu şi-a însuşit experienţele tehnicii vorbitoare, a dat şi ea o neîntreruptă bătălie cu „*erorile inevitabile*", cu expresia aceluiaşi René Clair, ale fonofilmului, ca să ajungă la suprema eliberare faţă de text, la suprema funcţionalitate a cuvântului prin filmele lui Alain Resnais **Hiroshima, mon amour** (1959) şi **Anul trecut la Marienbad** (1961). Deşi aceste opere sunt aparent logoreice, bazate pe scriitura sofisticată a Margueritei Duras, respectiv a lui Alain Robbe-Grillet, totuşi eliberarea de text s-a produs, paradoxal, datorită stăpânirii complexului sonor, a fonografierii cuvântului, a unei subtile arte de a-l transforma nu în vorbărie, ci în poezie, fapt care l-a făcut pe un Henri Agel să spună despre **Hiroshima**... că este „*prima operă cu adevărat metafizică din istoria cinematografului, susţinută de o scriitură plină de poezie şi de un conflict uman care se duce pe planul luptei dintre memorie şi uitare*". Ceea ce Proust dispreţuia la cinematograf, asociindu-l cu alienarea, avea să se repercuteze în favoarea fonofilmului care, iată, s-a transformat într-un cinematograf proustian, **Anul trecut la Marienbad** fiind, cum declara însuşi regizorul lui, un studiu poetic „*al spaţiului şi timpului pur mentale, cele ale visului sau ale memoriei şi ale întregii vieţi afective*". Adevăr care se poate aplica şi la filmele proustiene propriu-zise, de la **Un amour de Swann** (Volker Schlöndorff, 1984), care este ecranizarea primei cărţi a romanului-fluviu **À la recherche du temps perdu**, la **Le temps retrouvé** (Raoul Ruiz, 1999), ecranizare a ultimei părţi a ciclului romanesc, apărută postum, sau la **La captive** (Chantal Akermann, 2001), după **La prisonnière**, partea a cincea a romanului, apărută, de asemenea, postum.

Scanned with CamScanner

În fiinţa noastră lăuntrică, unde cronologia temporală este abolită, experienţele existenţiale se desfăşoară simultan. A demonstrat-o Proust prin celebra metaforă a ceştii de ceai, când între două momente de timp apropiate, cum ar fi sorbitul unei guri de ceai şi punerea ceştii pe masă, se scurg în memorie zeci de ani. „*Amintirea unei senzaţii*" se transformă într-un adevărat miracol, care se manifestă sub forma introvertită a fluxului memoriei. „*Arta proustiană* – arăta criticul R. M. Albéres – *nu este interesată decât de excepţie, de ceea ce nu poate fi «tipizat»*".

Această metodă a fost împrumutată, cum am arătat, şi de Mihnea Gheorghiu când a scris scenariul filmului **Hyperion**, eroina sa povestindu-şi întâmplările între momentul când aprinde aragazul să facă ceaiul şi momentul când îl serveşte pe musafirul ei. Însă rezultatul cinematografic n-a fost nici de departe pe măsura intenţiei, ca şi în cazul lui George Buşecan, care, în filmul său **Pasaj**, se foloseşte ca la indigo de „confuzia" de identitate (Mara-Mira) şi de iluzia temporală (prezent-trecut) experimentate atât de sublim în **Anul trecut la Marienbad.** Încă o dată se dovedeşte că arta înseamnă dificultatea învinsă. Fonofilmul nu este un handicap dacă ştii să-i stăpâneşti cuceririle. Dimpotrivă, când o faci ca un diletant, îşi arată cumplitele tare.

Resnais a dovedit că eliberarea de „text" nu înseamnă eliberarea de cuvinte. Eliberarea proustiană faţă de text, pe care a încercat-o şi Mircea Veroiu în procustianul **Între oglinzi paralele** sau mai ales în **Craii de Curtea-Veche**, care e chiar replica mateină la modelul proustian, înseamnă eliberarea de tarele sincronismului. Încă din faza experimentării tehnicii vorbitoare („*această artă mută care şi-a găsit în sfârşit graiul*"), Pudovkin atrăgea atenţia că „*nu e de loc necesar ca sunetul să ia naştere o dată cu imaginea fotografică corespunzătoare şi să se termine când se termină aceasta*", aşa cum vedem în ecranizările după piesele lui Caragiale, unde secvenţele sunt scene teatrale, unde spectacolul e limitat la replicile actorilor, la textul pe care îl au de rostit, rareori sunetul aflându-se în contrapunct cu imaginea. Aurel Miheles şi Gheorghe Naghi au fost şcoliţi la Moscova, ţara montajului şi a asincronismului, şi totuşi au teatralizat în exces piesele lui Caragiale, tratându-le ca text-beton. Ei au înţeles greşit conceptul „scenariului de fier" al lui Pudovkin. „*Cea dintâi funcţie a sonorului* – considera marele cineast rus – *e aceea de a spori capacitatea expresivă a filmului. Sincronismul nu răspunde acestei exigenţe întrucât apropie cinematograful de teatrul filmat şi obţine o mediocră imitare a realităţii*".

Baza fonofilmului, implicit a scenariului *a priori*, o constituie asincronismul, adică o „*desfăşurare a imaginilor şi a sonorului conform unui plan distinct şi separat*". Imaginea poate avea o funcţie obiectivă şi sunetul una subiectivă sau invers, ca într-un joc contrapunctic, aşa cum a dovedit-o genial un Resnais în **Anul trecut la Marienbad**. Mai mult, Pudovkin însuşi avea să renunţe la sclavia faţă de text, faţă de virgula lui, îmbrăţişând ideea „*scenariului emoţional*" (sau *a posteriori*) a lui

Scanned with CamScanner

Eisenstein, care a spus: *„Scenariul nu e decât stenograma unui impuls emotiv, care caută să se încarneze în acumularea de imagini vizuale"*. Mai târziu, Pudovkin a recunoscut enormele avantaje ale unei astfel de concepţii: *„Când am avut ocazia să citesc pentru prima oară un scenariu scris de Aleksandr Rjeşevski, scris tocmai conform teoriei scenariului emoţional, am avut o impresie foarte ciudată, până atunci necunoscută mie. Scenariul emoţiona, aşa cum emoţiona o operă literară"*. Nu întâmplător Eisenstein a mai botezat scenariul *„nuvelă cinematografică"*, nuvela fiind socotită şi de Béla Balázs echivalentul literar al filmului.

De aici însă şi până la a renunţa complet la text, la scriitura sursei de pornire, e o cale lungă, contrazisă de însuşi Eisenstein cu un film ca **Ivan cel Groaznic**, unde scenariul este ca o cetate shakespeariană. Regizorul trebuie să răspundă la întrebarea moromeţiană: *„Pe ce te bazezi?!"*. Americanii au găsit, în cazul ecranizărilor, o formulă perfectă, specificând pe generic: *„based by novel..."* sau *„based by play..."* Regizorii noştri însă nu se bazează pe nimic, ei zic doar *„după"*, în sensul „după noi, potopul", luând opera literară drept un pretext pentru năzbâtiile lor, cum a procedat, de pildă, Cristiana Nicolae cu capodopera lui Caragiale **La Hanul lui Mânjoală**, din care s-a ales praful! Pentru a scăpa de tirania textului, mulţi dintre regizorii noştri au căzut în extrema cealaltă, făcând sursa de pornire de nerecunoscut. Cu greu mai poate fi găsită sau recunoscută scriitura lui Camil Petrescu din **Patul lui Procust** în filme ca **Între oglinzi paralele** sau **Cei care plătesc cu viaţa**. Scenariştii-regizori n-au făcut altceva decât să schimbe un text (al lui Camil Petrescu) cu altul (al lor) şi să dea alte nume personajelor, ca filmul lor să nu mai fie „bazat pe...", ci să fie ceva „după..." (măcar dacă din acest „după" ar rezulta *„acel ceva tainic şi delicat"*). În goana „după...", se pierde esenţialul, se renunţă tocmai la ceea ce ar trebui să fie baza fonofilmului, **analiza sufletului personajelor**, ideal pe care Ibrăileanu îl considera de neatins. Desigur, filmul românesc nu l-a atins, pentru că ori a trăit sub tirania textului, ca în faza socialistă a filmului românesc, reducând tehnica sonorului la cea a vorbitorului, ori a sărit la o infidelitate totală faţă de text. Iar ceea ce s-a dovedit a fi mai bun, nu bate prea departe, pentru că s-au imitat modele precum **Insula**, care este o convertire a cuvântului la funcţia tăcerii, făcând ca liniştea să fie cuvântătoare, cum se întâmplă în proza lui Sadoveanu sau Agârbiceanu, în această direcţie – una din soluţiile de a scăpa de tarele fonofilmului – performanţa românească numindu-se **Fefeleaga**, ori s-au imitat modele precum **Anul trecut la Marienbad**, care, în esenţă, este o vizualizare a unui monolog interior, şi încercările pe această direcţie sunt numeroase, începând, cum am arătat, cu **Hyperion** şi până la **Pasaj**, eroi care aleargă şi ei după fantome, după himere, conform altui model al lui Resnais, **Muriel ou Le Temps d'un retour** (1963), în care eroina, torturată în Alger de autorităţile coloniale, nu va fi niciodată văzută, fiind prezentă prin absenţă.

Scanned with CamScanner

Reacţia faţă de tirania textului, faţă de literatură în general, a avut-o Dziga Vertov, însă pe vremea mutului. „*Scenariul* – spunea el – *e un basm născocit de literatură pe seama noastră! Jos cu basmul-scenariu! Trăiască viaţa aşa cum este ea!*" Vertov a opus textului un **credo** sui-generis, un *crez al văzului* (**vedo**), numit **cine-ochi**. Dar aşa cum Pudovkin, Eisenstein, Dovjenko şi ceilalţi mari cineaşti ruşi au îmbrăţişat imediat sonorul când filmul a căpătat grai, sigur că Vertov ar fi adăugat lui **vedo** un *crez al audiţiei* (**audeo**). Un vedo-audeo pure însă, fără sclavia faţă de „*basmul-scenariu*", deci crezuri puse în slujba adevărului, căci pentru cineastul rus „*Kino-glaz-ul (Cine-ochiul) este Kino-Pravda (Cine-Adevărul)*".

Dacă e corect să spunem că experienţele de tot soiul pe care le-a trăit cinematograful sunt reacţii faţă de text, identificat, de regulă, cu sunetul, cu teatrul, cu replica, nu-i mai puţin adevărat că ele trebuie privite, implicit, şi ca reacţii faţă de modul cum cineaştii s-au străduit să exprime adevărul. În acest sens, rostirea este rostuire, scară spre adevăr, nu vorbărie, apogeul acestei tare fiind atins de majoritatea scenariilor filmelor româneşti zise de actualitate, realizate la comanda partidului. Preocupaţi doar de „şopârle", de felul cum să mai strecoare şi ei un mic adevăr, cineaştii, chiar cei mai buni, au scos în faţă textul, au transformat literatura, sursa literară, într-un adevărat „basm", băsnind adică vrute şi nevrute în numele unor atitudini „curajoase", dar „cu voie de la poliţie", cum se spunea. Şi e suficient să ne gândim la ecranizarea unui aşa-zis roman de atitudine, **Cădere liberă**, al lui Grigore Zanc, devenit pe peliculă **Probleme personale** (1981), care adună la un loc, pe criterii ideologice de data aceasta, toate tarele fonofilmului despre care am vorbit aici. Ce cine-adevăr slujeşte vorbăria din acest film? Adevărul prim-secretarului municipiului, care înţelege că un om politic, un nomenclaturist, poate avea şi „probleme personale" (chiar dacă acestea sunt „motivate")?! Sau ce cine-adevăr exprimă Titus Popovici în filmul scris de el **Puterea şi Adevărul** (1972), când Adevărul nu avea altă alternativă în faţa imbatabilei şi atotcuprinzătoarei Puterii comuniste?! Dacă ar fi avut, filmul ar fi trebuit să se numească **Puterea sau Adevărul?** Dar care sunt cine-adevărurile pe care le-au lăsat moştenire scenariştii-scriitori profesionişti, ca Eugen Barbu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Eugen Mandric, Nicolae Ţic şi alţii ca ei, ale căror filme ieşite de sub pana lor pot fi găsite în Fişierul acestei cărţi?! Hai să fim serioşi! Filmul românesc din anii dictaturii a fost condamnat la un singur adevăr, acela văzut şi dictat de partid. Şi el, considerat cel mai „popular" mijloc de comunicare, a fost transformat într-o armă de luptă ideologică întru slujirea acestui unic adevăr! De tarele fonofilmului au profitat la maximum activiştii comunişti, identificând arta filmului cu o tribună de propagat sloganе. În acest sens, cel mai vânat a fost... cuvân-

Scanned with CamScanner

tul, *„basmul-scenariu"*, textele cenzurate şi răscenzurate care trebuiau respectate întocmai, sincronul fiind ridicat astfel la rang de artă absolută. Tot ce se scria în text trebuia să se audă la virgulă. Nu mai exista nici o altă preocupare, pentru viziunea regizorală, pentru imagine, scenografie sau interpretare, totul era redus la goana după text, un text clar, limpede, mobilizator, fără ambiguităţi şi metafore (citeşte *şopârle*). Dovadă că majoritatea filmelor se raportau ca la o *„nouă religie"*, cu expresia lui Blaga din **Luntrea lui Caron**, la discursurile „tovarăşului". Ele erau „noua Biblie" după care se orientau activiştii cinematografiei, care erau, de regulă, scriitori agreaţi de conducerea superioară a partidului, şi din textul (litera) căreia nu ieşeau. Cineaştii nu s-au putut bucura de „protecţia" sunetului, aşa cum s-au bucurat compozitorii, bunăoară, şi nici de cea a cuvântului, care i-a făcut pe unii scriitori imuni la compromis, să rostească totuşi adevărul despre lumea odioasă în care trăiam. Şi au făcut-o chiar sub ochii vânătorilor de texte!

În jurul lui Adam

Abia după evenimentele din decembrie '89, cineaştii şi-au luat şi ei „raţia de libertate", eliberându-se de toate visele şi spectrele pe care le-au ţinut în fiinţa lor atâţia ani. Şi fiecare s-a dezlănţuit şi a arătat ce poate. Textul a devenit acum o mănuşă întoarsă pe dos. Defularea s-a fixat tot asupra textului, numai că în locul limbii de lemn, s-a pus limba de gang, amestecată cu sex şi violenţă, nefiind cineast să nu-şi arate „muşchii", de la **Crucea de piatră** (1994) şi **Această lehamite** (1994) la **Prea târziu** (1996) şi **Furia** (2002)! Un caz aparte pentru tema noastră îl constituie filmul lui Dan Piţa, **Eu sunt Adam** (1996), inspirat, cum ne spune genericul, din proza fantastică a lui Mircea Eliade. Regizorul a dus cu el obsesia acestei proze, în special „spectacolul" din nuvelele **Pe strada Mântuleasa** şi **La ţigănci**, dar nu numai, aproape toată viaţa sa de cineast, fapt uşor recognoscibil, prin „coincidenţe" evidente, mai ales în filmul **Concurs** (1982), care, *mutatis mutandis*, preia un nucleu epic din nuvela **Şarpele**. Până la un punct, şi mă gândesc în primul rând la atmosfera din pădure şi la „concursul" pe care îl organizează Andronic, un tânăr căzut ca din cer în mijlocul grupului plecat la mănăstire, similitudinea e perfectă. Chiar şi stilul jocului cu gajuri şi al dialogului corespund. Nemaivorbind de aluziile la mitologia şarpelui. Şi iată că, în sfârşit, ceea ce până mai ieri era cu desăvârşire interzis, acum a devenit fără oprelişti, ba chiar un subiect la modă, vânat de toată lumea. Eliade, Cioran, Noica, Ţuţea, Steinhardt, Nae Ionescu, Paul Goma şi alţi „interzişi" în regimul trecut au devenit capete de afiş pentru majoritatea manifestărilor culturale şi politice! Ba unii şi-au făcut capital de imagine din astfel de nume-tabu, cinematograful românesc câştigând şi alţi

Scanned with CamScanner

prozeliţi de nebănuit înainte de '89, ca Andrei Pleşu şi Gabriel Liiceanu, care au decis (Pleşu ca ministru al culturii, Liiceanu ca lider de opinie) să ne restituie ceea ce părea definitiv pierdut.

Aşa au apărut *filmele-document* despre Ţuţea, Cioran (cu contribuţia covârşitoare a lui Sorin Ilieşiu), Eliade, Culianu şi alţi „proscrişi". Şi ce să ne restituie, în fond? Nu atât viaţa lor din exil, mai mult decât dramatică, în unele cazuri tragică (dacă avem în vedere pe lângă Culianu şi „cazul Ursu"), cât mai ales *textul*, textele lor interzise! Cinematograful românesc, prin mijlocirea televiziunii, devenea tribuna unui nou limbaj, a unui text nou, cum visa un Fundoianu, necunoscut, încă nerostit. Renăştea acum şi la noi, în forme documentare pure, cine-Adevărul lui Vertov. Limbajul cinematografic era nud, direct, nesofisticat, camera redevenise un simplu cine-ochi. Esenţialul era ca sunetul să fie bun. Curat. Nebruiat. Nu mai interesa decât ceea ce se aude. Lumea era avidă după adevăr. După adevărurile încă nerostite. Textele lui Ţuţea sau ale lui Cioran erau acum importante, singurele importante, fiindcă ni se păreau absolute, chiar sfinte. Ce rosteau ei era „ultimul adevăr", pe care îl sorbeam ca pe un leac mântuitor. Iată de ce atunci când unii cineaşti şi scriitori încercau să se pună pe ei în locul textelor interzise, în locul celor care le rosteau, să pună în loc o sofisticărie imagistică şi sonoră, mult lucrată la masa de montaj, cum au făcut Gabriel Liiceanu şi Constantin Chelba în **Exerciţiu de admiraţie** (1992), îi receptam cu mânie, ca pe nişte mijlocitori care operează cu o neloială trişerie, fiindcă ei aveau sau avuseseră deja acces la ceea ce noi nu aveam, neprocedând ca un René Clair, cu a lui loială *„artă de a trişa"*. Ne era teamă, deci, că aceşti noi mijlocitori cosmetizează textul şi personajul său, în loc să ni-i redea puri, simplu, direct. Punându-se pe ei în faţă, interpretând, filosofând, tocmai acest lucru şi făceau, îndepărtându-se/ne astfel de obiect (subiectul sacralizat). Aceşti cineaşti n-au înţeles că pe români nu-i interesa atunci decât *textul redat într-un chip cât mai nemijlocit, auzit chiar din gura autorilor săi*!

Dar faza documentarului pur a trecut şi a venit faza fantastică. Aici Mircea Eliade îşi cerea drepturile. Dar dacă filmul lui Viorel Sergovici, **Domnişoara Christina** (1992), care vizualiza o dragoste luciferică, se mişca în marginile fidelităţii faţă de text, **Eu sunt Adam** constituie o surpriză de abordare. Fără să-şi asume adâncimile textului şi sublima lui tiranie, filmul fiind o labirintică şi infinită logoree după modelul **Anului trecut la Marienbad**, Dan Piţa încearcă cu totul altceva, şi anume să subordoneze poveştile fantastice ale lui Mircea Eliade unei viziuni politice, unui alt tip de „fantastic", cel al anchetei securiste. Poveştile parcă „fără capăt", care se pierd în tunelul timpului, din **La ţigănci** şi **Pe strada Mântuleasa** devin în viziunea cineastului o lungă declaraţie făcută de profesorul de violoncel Adam (Gavrilescu al lui Eliade era profesor de pian) anchetatorilor săi, fie *„tovarăşei ministru Vogel"*, un fel de Ana Pauker rotunjită cu imaginea Suzanei Gâdea, fie *„tovarăşului maior Iosif"*, inventat de Piţa, fie foştilor săi elevi deveniţi anchetatori.

Scanned with CamScanner

Cu alte cuvinte, regizorul a luat proza fantastică a lui Mircea Eliade drept pretext pentru a spune adevărul despre epoca stalinistă!

Nimic mai fals! Când azi, în libertate, acest adevăr poate fi lesne rostit, nu era nevoie să „sacrifici" poveştile lui Eliade, care sunt o metaforă universală, valabilă pentru toate timpurile, ca să faci o tenebră dantescă uşor recognoscibilă, fixată într-o epocă bine determinată, pe care, de altfel, Dan Piţa a mai încercat-o atunci când a montat la Teatrul Mic piesa lui Romulus Guga **Amurgul burghez**, tot cu Ştefan Iordache în rolul principal şi tot în cheie barocă şi tot cu un final asemănător: acolo Filip, aici Adam sfârşesc crucificaţi. Iar Ignaţiu, maestrul simulacrelor mefistofelice, devine aici infernala reţea securistă, formulă pe care regizorul a mai „experimentat-o" şi în **Hotel de lux**. Adevărul despre epoca stalinistă, despre „obsedantul deceniu" şi tenebrele lui, a fost şi obsesia lui Marin Preda în **Cel mai iubit dintre pământeni**, roman de la care şi-a dezvoltat propria sa cine-viziune despre adevăr, la fel de dantescă şi cu un Ştefan Iordache la fel de repetitiv, făcând variaţiuni pe aceaşi temă. Se pare că astfel de roluri „malefico-christice" au devenit vocaţia sa! În aceste cazuri, *„basmul-scenariu"*, tara principală a fonofilmului, ia chip de bolgie infernală. Un comportament incredibil, violent şi promiscuu, circumscris obsesiilor sexuale, pe care autorii scrierilor nu l-au visat, devine noul limbaj al filmului românesc.

Şi ce poate fi mai incredibil decât să transformi calităţile de fini psihologi pe care Eliade le atribuie anchetatorilor profesorului Fărâmă, în defecte proprii unor brute incapabile să priceapă şi să analizeze nişte poveşti extrem de complexe, ba să şi găsească firul Ariadnei în labirintul lui Dedalus! Anchetatorii imaginaţi de regizor după nişte tipare arhicunoscute n-au cum să pătrundă în subconştientul povestitorului, descâlcind ghemul care s-a strâns în jurul personajelor-copii, Lixandru (devenit Alex la Piţa!), Darvari, Iozi, Oana, Marina sau Ionescu, care la Eliade căutau *„semne"* tainice, numai de ei ştiute. Erau semnele *„celuilalt tărâm"*, în care securiştii văd cu totul altceva. Bunăoară, dacă anchetatorii din **Pe strada Mântuleasa**, inclusiv mai marii lor, Economu şi Vogel, deduc din povestea *„peşterii de diamant"*, luminată de o mie de făclii, pe care copiii o văzuseră scufundându-se în apa unei pivniţe, că ar fi vorba despre *„tezaurul polonez"*, securiştii din film vor de la Fărâmă mult mai mult. Ce? Răstignirea lui. E o absurditate, căci moartea lui înseamnă moartea poveştii, idee de care ne vom ocupa pe larg în capitolul următor. Unde sunt acei Lixandri şi Darvari credibili din poveştile lui Fărâmă, care crezuseră în existenţa unui ţări subpământene, un fel de insulă a preafericiţilor, ai cărei locuitori – blajinii – trăiesc ca în Vechiul Testament?! E limpede că anchetatorii din film sunt nişte idioţi!

De ce regizorul a simţit nevoia să politizeze, şi încă atât de ieftin, nici măcar ca în filmele lui Ioan Grigorescu sau Sergiu Nicolaescu, despre „tezaurul polonez"!? Când se menţine în marginile poveştilor lui Eliade, totul curge, pare minunat, textul te vrăjeşte şi cu adevărat ai impresia că *timpul este o iluzie*, aşa cum a căutat să demonstreze Eliade.

Scanned with CamScanner

Dar timpul nu este o iluzie, zice regizorul, şi ne aduce iar în subterana torturilor staliniste, pe care le transformă — şi aici e culpa lui, tara cea mai mare a filmului – în „spectacol". El a încurcat borcanele, a amestecat voit, primitiv, *ars poetica* din **Pe strada Mântuleasa** cu lecţia lui Ieronim despre spectacol din **Uniforme de general**. Nu-i la îndemâna oricui, ba chiar e un lux, să ştii să amesteci în chip estetic visul cu realitatea sau să faci artă din concepte ca *amnezie* şi *anamnesis*, ca în nuvela **În curte la Dionis**, fără să provoci confuzie şi disconfort spiritual. Datorită acestui prost ghiveci, este imposibil să înţelegi ceva din filmul lui Dan Piţa dacă nu ştii bine proza lui Mircea Eliade, pentru a-i avertiza pe cititori că **Eu sunt Adam** nu numai că nu este un model de ecranizare, dar nici nu este indicat să-l recomanzi pentru a recunoaşte literatura lui Eliade. Este un fel de „intertextualism" pe textele altuia, nişte texte sublime, care au avut parte de un tratament sălbatic, ca nişte fecioare nevinovate duse „la ţigănci" şi violate.

Oricât de fine legături ar exista în subtextul literaturii române, în istoria ei secretă, în continuitatea unor idei şi stiluri, care pot fi regăsite ca un laitmotiv în toate etapele ei, de la Cantemir la Eliade, vine câte un cineast care intră ex-abrupto în acest imperiu gingaş şi nu iartă nimic. Filmul românesc nu va putea să aibă cu adevărat o istorie până când nu va avea o astfel de continuitate subiacentă, până când cineaştii nu vor crea acele filme care să se prelungească unul pe altul prin acea **unitate-cinemin**, singurul element care le poate lega pe dedesubt, cum ar spune Arghezi, aşa cum găsim atâtea afinităţi elective între proza lui Cantemir şi Eminescu, Negruzzi şi Filimon, Alecsandri şi Caragiale, Agârbiceanu şi Sadoveanu, Rebreanu şi Marin Preda, Mateiu Caragiale şi Mircea Eliade. O mistică sui-generis le uneşte şi le desăvârşeşte, legând diversul într-o unitate indestructibilă, care este marea literatură română. Denaturările ei cinematografice vin de la necunoaşterea întregului, cât şi de la neînţelegerea părţilor. Câtă diferenţă între Oana lui Eliade şi personajul „similar" din filmul pe care îl discutăm! Sau între Marina cea schimbătoare, asemenea Minei din Craii mateini, care şi ea *„arăta de fiecare dată alta"*, şi securista care o lucrează pe *„tovarăşa Vogel"*! Sau ce au a face într-un univers metasimbolic torturile staliniste?! Ele nu pot fi un *spectacol* aşa cum îl concepe Ieronim. Nici o clipă nu este atinsă în film ideea libertăţii interioare. Nici aceea a iluziei. Torţonarii din **Eu sunt Adam** nu au cum să le înţeleagă. De acord, a existat teroarea din beciurile comuniste, dar nu minimalizăm tragedia dacă o transformăm în spectacol de circ şi bordel sau dacă o amestecăm cu poveşti care se mişcă pe alte coordonate, gândite în alte conotaţii!? Unde mai este acel savant joc între memorie şi uitare, între temporal şi spaţial, propriu fluxului interior al trăirii?! Aici, faptele existenţiale se consumă simultan, timpul e abolit sau e dilatat la infinit, de aceea Gavrilescu crede că a rămas „la ţigănci" doar câteva ore când, în „realitate", el află că au trecut 12 ani de când cunoscuţii l-au dat dispărut! Evident că aici Eliade creează o metaforă culturală. Ce este arta, nu o ieşire din timp? Ce este

Scanned with CamScanner

frumosul, nu o dimensiune atemporală? Gavrilescu trăieşte ca în Nirvana sau încearcă uimirile lui Abu-Hassan. Şi cum se derulează această metaforă în film? Ca un calvar. Adam, sub tortura prostituatelor, clamează: *„Eu sunt Adam, cel dinainte de păcat, cel dinainte de a mânca din pom! Dumnezeu a murit, arta îl va reînvia!"* Şi, ca totul să fie şi mai contrastant, bordelul devine un templu în care Adam, pe patul orgiilor, zice „Tatăl nostru"! Ca deodată să „sărim" iar în camera torţionarilor săi, care îl asfixiază cu întrebarea: *„Unde este tezaurul polonez?"*. E total neverosimil. Cât de departe suntem de estetica gidiană, pe care a îmbrăţişat-o un timp şi Eliade, cel ce spunea că *„n-am scris niciodată literatură"*, sau un Camil Petrescu, şi el adeptul *„autenticităţii"*! Dar refuzul literaturii, redat prin personaje atât de stranii, care întruchipează o multitudine de faţete ale neliniştii existenţiale, este prin el însuşi literatură. Eliade, e limpede, a vrut să spună „n-am scris niciodată literatură calofilă". **Eu sunt Adam** e încă o dovadă a istoriei neverosimile a filmului românesc, în care tirania textului a fost tratată ca un derizoriu spectacol de teatru, iar jocul ielelor ca o excitaţie dorsală. Adevărul estetic nu se suprapune peste adevărul istoric. Arta se răzbună când îi sunt încălcate principiile.

Nu este cazul atât de cinematograficului spectacol **La ţigănci**, care ţine afişul de peste 10 ani la Teatrul Odeon, o dramatizare de Cristian Popescu, în viziunea regizorală a lui Alexander Hausvater. Aici proza lui Eliade nu este luată drept pretext, ci e prelucrată creator într-un text nou, semnat de acest tânăr poet, dispărut prematur dintre noi. Dacă ar fi realizat doar textul pentru spectacolul **La ţigănci**, numele lui Cristian Popescu merită să rămână în istoria teatrului românesc întrucât avem de-a face nu numai cu o lucrare valoroasă şi inedită, dar şi cu un model de scenariu dramatic, de fidelitate faţă de sursa literară, în sensul că textul său nu trădează spiritul povestirii lui Mircea Eliade şi chiar trama ei, dimpotrivă, este în spiritul întregii sale literaturi fantastice. De ce n-o fi luat Dan Piţa ca punct de plecare acest scenariu, care i-ar fi oferit o altă perspectivă, mult mai eliadescă, în orice caz? După cum am văzut, una din marile teme ale literaturii secolului XX, pe care o găsim îndeosebi la scriitorii români din exil, de la Mircea Eliade şi Eugen Ionescu la Petru Dumitriu, Vintilă Horia sau Virgil Gheorghiu, este cea a căutării identităţii prin absenţa identificării. Un paradox, dar care poate fi considerat definiţia artei, oricum, spune totul despre natura ei, care nu trebuie să arate cu degetul, să fixeze faptele sau lucrurile, cum se întâmplă în **Eu sunt Adam**, care face trimitere la o epocă precisă, ci să le scoată din temporal, să le lege pe dedesubt, într-o realitate paralelă şi atemporală sinonimă cu metafora sau parabola totală. Această temă a fost generată de atrocităţile războiului, de experienţele naziste în special, care au marcat istoria şi au lăsat urme adânci în conştiinţa acestor scriitori.

Dispariţia inexplicabilă a lui Gavrilescu o vreme atât de îndelungată şi schimbarea identităţii personajelor, ba chiar a înfăţişării lumii înseşi, a schimbării măştilor vechi cu altele complet noi, este o astfel de urmă. Nu

Scanned with CamScanner

întâmplător îşi plasează Cristian Popescu începutul acţiunii piesei sale într-un fel de tramvai-crematoriu, iar spectacolul lui Hausvater chiar debutează cu o atmosferă larvară în timp ce un crainic citeşte o listă cu numele celor dispăruţi, moment care mi-a amintit de Muzeul holocaustului de la Ierusalim. Evident, atmosfera este de apocalipsă, pentru că ceea ce s-a petrecut în lagărele naziste a fost apocaliptic. Şi e posibil să mai trăim şi alte apocalipse, cum sugerează imaginea lumii robotizate, globalizante, un nou fel de totalitarism, în care revine, ca înviat din morţi, Gavrilescu. Poate că aşa arată chiar Lumea de Apoi. Istoria însăşi, în viziunea unor astfel de artişti, este o înşiruire de apocalipse, iar omul victima propriei sale nebunii, aceea de a crea catastrofe. Eugen Ionescu, în **Regele moare**, ne dă chiar imaginea Omului ca fiinţă creatoare de catastrofe. Omenirea a cunoscut multe perioade catastrofice, una mai cumplită decât alta, culminând cu tragedia din 11 septembrie. Şi nu avem, din păcate, altă soluţie, spunea Berdiaev, decât aceea de a învăţa să trăim în catastrofă.

La ţigănci este ca un cocon de mătase în care textul de bază e încărcat cu sugestii din povestirile apocaliptice ale lui Eliade, cum ar fi **Incognito la Buchenwald**, care exprimă exhaustiv, chiar prin titlu, tema pe care o discutăm. Eliade însuşi, prin personajul Ieronim, un regizor superdotat, existent în mai multe povestiri de-ale sale, ne oferă o poetică a spectacolului total, de care nu e departe nici montarea de la Teatrul „Odeon", teatru devenit un spaţiu de joc exploatat cu abilitate de regizor şi de scenograful Constantin Ciubotariu, aşa cum procedase şi Andrei Şerban cu Teatrul Naţional în **Trilogia antică**. În spaţiile scenice şi extrascenice actorii se întâlnesc cu spectatorii şi în cel puţin două intermezii îşi schimbă rolurile. Experienţa este copleşitoare şi memorabilă. Cu adevărat actorii, în frunte cu Florin Zamfirescu, în rolul lui Gavrilescu, şi Adriana Trandafir, în rolul ţigăncii-matcă, sunt solicitaţi la maximum. Hausvater a făcut din trupa cu care a lucrat o adevărată echipă. Pantomima continuă a unui sfârşit de lume, pe o căldură caniculară, respectiv a lipsei de identitate sau a multiplicării măştilor, într-un mecanism perfect dereglat, ce impune un efort aproape atletic, este genială.

Trebuie spus că această imagine terifiantă, apocaliptică, este susţinută de o coloană sonoră pe măsură, muzica lui Adrian Enescu făcând din reprezentaţia de la Odeon un spectacol simfonic, care poate fi deci perceput şi ca un spectacol-concert. Un lucru semnificativ pentru paralela pe care o facem aici între un film şi un spectacol care au la bază povestirea **La ţigănci**, este faptul că acelaşi Adrian Enescu a compus şi muzica la **Eu sunt Adam**, dar viziunea îngustă, redusă la o perioadă identificabilă, cea stalinistă, în care eroul e torturat, victimizat şi ucis, o sufocă, o face – chiar aceeaşi muzică fiind – neinteresantă, retezându-i ampla respiraţie. Dimpotrivă, în spectacolul de teatru parabola totală, amplitudinea viziunii, mecanismul implacabil al istoriei, care cere sonorităţi wagneriene, o pun în evidenţă. Mai ales când e vorba de dimensiunea mistică a spectacolului. Fiindcă toată această lume apocaliptică în care suntem cuprinşi cu toţii, căci în Gavrilescu ne putem

Scanned with CamScanner

recunoaşte fiecare (ceea ce nu se întâmplă în ipostaza lui Adam), iar la întrebarea lui obsesivă: „*Din ce e compus Gavrilescu?*", putem vedea că e compus din mai mulţi Gavrileşti, din *fărâme* de Gavrileşti, această lume, spuneam, oricât de răsturnată, oricât de torturantă, este totuşi vegheată de Dumnezeu, care şi-a trimis drept reprezentant pe pământ ochiul Său, imaginat în spectacol ca un obiectiv magic, obiectiv al unei camere magice de luat vederi. Prezenţa acestui obiectiv al unei camere de filmat divine umanizează acest univers coşmaresc, e ca o poartă de trecere către o lume magică, poate adevărata lume în care ar trebui să trăim. Nu întâmplător ţiganca-matcă e un personaj cheie, o prezenţă permanentă, acaparantă, un laitmotiv al ideii de vrajă care până la urmă trebuie să ne absoarbă în realitatea de dincolo prin ochiul divin, prin oglinda sacră, care simbolizează totodată şi magicul tunel al timpului, la capătul căruia se află lacrima lui Dumnezeu.

Tara scatologică / Fuck Cinema

Când René Clair vorbea de tara filmului vorbitor, adică de textul dinainte stabilit şi cântărit, fixat „*prin dialoguri proaste, prin clişee de vodevil şi melodramă de care cu greu se va putea scăpa*", nu bănuia că tara cea mai cumplită a fonofilmului va fi limbajul scatologic, că ecranul va deveni o hazna, o limbă de gang, o imensă cloacă de vulgarităţi. Şi în perioada mută se făceau filme pornografice, dar ele erau interzise şi, în orice caz, nu supărau urechile. O dată ce mutul a prins grai, textul a fost pus, încet-încet, în slujba lui „fuck you", care a devenit o voluptate emoţională. Plăcerea scatologică, a cuvântului ruşinos rostit pe şleau, spre veselia galeriei şi a „tinerilor furioşi", domină producţia cinemondului. Limbajul cinematografic s-a transformat într-o pornografie mascată. Filmului porno, prea „cinstit", ca în teoria lui D. I. Suchianu despre bordel (vezi **Tinereţe, amor, prostie**, cartea noastră de convorbiri), i-a luat locul un soi de cinematograf în care ţi se serveşte mărunt-mărunt tot tacâmul porno: sex, viol, promiscuitate, varii vicii şi toate asortate cu un sos textual de extracţie scatologică care „face toţi banii"! Curentul **Free Cinema** a fost o mişcare de protest, s-a ivit dintr-o necesitate socială şi politică, **Fuck Cinema**-ul românesc este pur şi simplu o defulare în sine, fără obiect critic, deşi ar putea fi explicat prin reacţia la îndelungata vorbărie comunistă a formelor fără fond care uniformiza totul. Dar şi „fuck"-iştii ajung la acelaşi efect, limba lor colorată atinge acelaşi înspăimântător rezultat de nivelare. Americanii, şcoala hollywoodiană în primul rând, sunt cei care au dat tonul şi duc trena cât mai sus acestui Fuck You, noul împărat al filmului mondial!

Şi filmul românesc trebuia să intre în rândul lumii. Care a fost, după '89, reacţia la „limba de lemn" a filmului socialist, şi ea un îndelung exer-

Scanned with CamScanner

ciţiu de prostituare a limbii propriu-zise? Limba lui Fuck You în toate variantele ei autohtone. O sărbătoare scatologică fără margini a cuprins întreaga cinematografie naţională şi nu a fost cineast să nu dea o mână de ajutor la hora generală. Tot ce le ieşea pe gură, ca o vomă continuă, a început să ţină loc de text, de scenariu. „Să nu fie secvenţă să nu şocheze urechile!" – iată lozinca tacită a făcătorilor noştri de noi filme („libere", de data asta, de orice constrângere!). De la **A unsprezecea poruncă** (1991) şi **Balanţa** (1992) la **Furia** (2002) şi **Raport despre starea naţiunii** (2003), toţi cineaştii, cu mic cu mare, cu Blaieri şi tot felul de epigoni ai lui Daneliuc (să-i numim mameliuci, apropo de *„mamelucăria"* lui Caragiale) şi-au dat poalele peste cap şi au ţinut-o şi o toooot ţin numai în înjurături de n-am mamă, n-am tată! Şi ce au devenit clasicii literaturii române? O hazna, ca în tabloul lui Bosch **Infernul muzical** din **Grădina plăcerilor**, unde vedem o reptilă umanoidă, urcată pe un fel de tron, care înghite un om în timp ce elimină alt om! Nici în visele lui cele mai negre, ca acelea din ziua când a fost dat afară din cler şi din învăţământ, Creangă nu şi-ar fi imaginat ce aveau să ajungă poveştile lui, precum **Fata moşneagului şi fata babei**! Vai de ele, săracele, ce-au devenit! **Tusea şi junghiul**, adică ugerele de muls dejecţii ale regizorului! Ca să-şi verse unii „textele", au fost luate cu neruşinare drept pretext operele lui Marin Preda, Mircea Eliade, Cezar Petrescu sau Mateiu Caragiale, care au fost întoarse pe dos ca în relaţia dintre Petrini şi torţionarul său! Nu mai ştii care e călăul şi care e victima. Pornografia nivelează tot. Iar limbajul scatologic nu salvează nimic. Nu vindecă nimic. E o falsă eliberare. Nu are, cum se crede, un efect cathartic. În tot teatrul grec nu există o scenă măcar în care să se înjure. Tragedia din **Medeea** sau **Oedip**, rezultat al unor relaţii incestuoase întreţinute în necunoştinţă de cauză, e pusă pe seama destinului, a unei puteri supranaturale şi necunoscute care dirijează soarta oamenilor. Viciul a existat dintotdeauna în omenire şi a fost reflectat în chip divers, de la „nudurile" Renaşterii la bolgiile danteşti, de la **Satyricon**-ul lui Petronius la subtilităţile lui Proust, de la Sapho la Cassanova! Dar niciodată nu a avut aspectul unei vome neîntrerupte, unui limbaj pestilenţial, unui cadavru torturat, aşa cum a ajuns să-l aibă cinematograful, noua invenţie în care omenirea şi-a pus atâtea speranţe, de la care se aştepta să-i aducă chiar nemurirea!

Unde ar mai fi fost marea lui artă dacă Shakespeare îşi punea personajele să se înjure ca la uşa cortului, aşa cum se întâmplă în **Patul conjugal**, în **Pepe şi Fifi**, în **Furia** sau în **Raport despre starea naţiunii**?! Nici în supermoderna viziune din **Romeo şi Julieta** (1996), cu Leonardo di Caprio şi Claire Danes în rolurile principale, în regia lui Baz Luhrmann, care aduce povestea shakespeariană în zilele noastre, făcând din familiile antagoniste două bande punk-iste, nu se face nici un atentat la limbă, limba shakesperiană rămând intactă până la virgulă, păstrându-şi integral poezia absolută. În cazul ecranizărilor shakespeariene, fidelitatea faţă de text rămâne uriaşa armă a succesului lor. A atenta la litera-

Scanned with CamScanner

tură, la forma şi forţa unui text clasic, e un act de prostituare intelectuală. Dar pentru a şoca, regizorii noştri nu ţin seama de această regulă. Dimpotrivă, o încalcă deliberat. În acest fel, ei cad în zona scatologicului de dragul scatologicului. Or, scatologicul nivelează, dar nivelează totul la treapta dejecţiei, în schimb frumosul diferenţiază, înalţă şi sufletul cel mai umil la treapta spiritualităţii. Să fie realitatea atât de vulgară, lipsită de spirit, aşa cum ne-o prezintă filmele despre care vorbim?! Dar ele chiar sunt aşa. Pentru că cinematograful a încetat de mult să mai fie o artă, el este o realitate, o realitate paralelă care ne-a intrat în casă şi de aici în comportament şi poate că şi în suflet, în sufletele slabe, în orice caz. Şi tare mi-e teamă că realitatea cinematografului a înlocuit realitatea vieţii, că lumea a început să trăiască şi să se manifeste ca la televizor, micul ecran – *tubul*, cum se zice în filmul **Network** – fiind mijlocul prin care noua realitate cinematografică ne-a luat raţiunea de-a fi. Ne manifestăm şi vorbim aşa cum am văzut şi auzit la televizor (cinematograf). Ne ocupăm timpul comentând „textele" vehiculate aici şi fiind sosiile personajelor pe care le-am îndrăgit deja! Ne-am globalizat. Ducem, bezmetic, o existenţă pe orizontală. Mâncăm, vorbim, citim şi ne comportăm la toaletă sau la masă exact ca un texan, bunăoară, ca un seamăn care se află în celălalt capăt al lumii. Planeta a devenit un imens MacDonald's şi un imens Disneyland. Iar adevărul, când vrem să-l rostim, dincolo de acest ambalaj, e o la fel de imensă hazna.

Din fericire, există şi o a treia realitate, cea a spiritului, realitatea sufletească insondabilă, care se mişcă pe verticală, după alte legi, după cele ale mitului şi ale dumnezeirii, trăite în chipul cel mai nemijlocit cu putinţă. De aici se hrăneşte limbajul marii arte. Aici textul pur e suveran. Aici, filmul de idei, cinematograful intelectual sau spiritual, dar şi filmul inspirat din literatura mitică, după cum vom arăta, au un teren nelimitat de manifestare. Din păcate, sunt tot mai puţini cei ce au nevoie de un asemenea cinematograf al excepţiei, care să iasă din standardele clonate şi tipizate la infinit, care vor să aspire la miracolul *„amintirii unei senzaţii"* sau să simtă cum li se strecoară în suflet *„acel ceva tainic şi delicat"*. Să fie la mijloc o problemă de imaginaţie? Aşa crede şi Ieronim, copilul-minune al spectacolului, creat de Mircea Eliade: *„Aproape nimeni nu mai are imaginaţie. Trăim vremuri grele. Cine mai are azi timp să-şi imagineze o altă lume, cu* altfel *de oameni, o lume mai poetică, şi deci mai* adevărată*?..."*

Şi tocmai incapacitatea aceasta, ca o limitare forţată, artificială, este, în mod paradoxal, tara cea mai mare a fonofilmului, fără ca el, tehnic vorbind, să mai aibă vreo vină. Ea este, de fapt, tara societăţii înseşi, care îşi desfăşoară existenţa ca un pendul stricat, care aleargă, buimacă, între cele două realităţi care îi sunt la îndemână. Omenirea şi-a pierdut busola. Care nu poate fi găsită decât pe scara spiritualităţii, adică pe verticala divină a trăirii.

Scanned with CamScanner

NUNTA LUI AGÂRBICEANU

Ion Agârbiceanu, poate cel mai filmic scriitor român, cu o vocaţie de a povesti specială, amestec de simplitate şi complexitate, în înţeles flaubertian, de esenţe şi melodramă, în sensul nobil atribuit de D. I. Suchianu acestui gen pe nedrept minimalizat, a fost descoperit relativ târziu de cineaştii noştri, abia în anii '70, prin filmele lui Mircea Veroiu şi Dan Piţa **Nunta de piatră** (1973) şi **Duhul aurului** (1974). Cinematograful românesc, înecat în filme comuniste, sufocat de limbajul de lemn al „realismului socialist", avea nevoie ca un muribund de aer. S-a apelat din nou la literatură. De data acea, la literatura lui Ion Agârbiceanu, care l-a salvat, care i-a dat un nou start. Deşi poate nu cel visat de preotul-scriitor în anii '20, când medita la un „*cinematograf liturgic*", pornind de la ideile lui Blaga exprimate în articolele **Cinematograful şi biserica** şi **Frumuseţea în tehnică**, publicate chiar în ziarul său „Patria" (nr. 169 şi respectiv 207/1922), ceea ce dovedeşte că Ion Agârbiceanu era în temă cu noul mijloc de expresie. Dar soluţia de a apela la literatura unui astfel de prozator este prin ea însăşi un eveniment. Şi ideea de a-l ecraniza în tandem a fost fericită, căci unde-s doi, puterea creşte. Au dovedit-o înaintea lor Iulian Mihu şi Manole Marcus, care au debutat şi ei fulminant cu două ecranizări: **La mere** (1956), după Cehov, şi **Viaţa nu iartă** (1959), după Sahia, delicate analize ale psihologiei umane, lucru pe care un Ibrăileanu îl credea imposibil de atins în cinematograf. Tandemuri în cinematografia noastră au mai existat încă de la începuturile ei, precum Constantin Radovici – Marioara Voiculescu, Eftimie Vasilescu – Ghiţă Popescu, apoi, mai târziu, Sică Alexandrescu – Victor Iliu sau Aurel Miheles – Gheorghe Naghi.

Ideea de echipă este esenţială pentru cinematograf, iar practica mondială, mai ales în cazul scrierii scenariilor, cum se întâmplă în şcoala

Scanned with CamScanner

italiană sau în cea americană, dovedeşte prin rezultate că este o soluţie specifică noii arte. Acest lucru s-a verificat şi în cazul tandemului Mircea Veroiu – Dan Piţa, mai ales că pentru cei doi ambiţioşi cineaşti conta foarte mult pe ce poartă intră în istoria filmului românesc. Şi au intrat prin poarta din faţă, poarta cea mai frumoasă poate, a artei pure. Deşi de obârşii diferite, cu o aparentă neaderenţă la pulsurile transilvane, totuşi ei au găsit în proza lui Ion Agârbiceanu ceea ce căutau: un teren virgin pentru experiment cinematografic, ambiţionând să concretizeze pe tărâm autohton ideea *„cinematografului pur"* a lui Delluc sau ideea *„cinematografului cinematografic"* a lui Moussinac. Oricum, au vrut să şocheze în stilul avangardei interbelice. Ceea ce n-au reuşit un Ilarie Voronca, un Saşa Pană sau un Geo Bogza în anii '20, au reuşit Mircea Veroiu şi Dan Piţa peste jumătate de veac. E oare întâmplător că **Nunta de piatră** rimează cu **Ţara de piatră** a lui Bogza?! Filmele lor, inspirate din povestirile **Fefeleaga** şi **La o nuntă**, respectiv **Vâlva Băilor** şi **Lada**, prin limbajul esenţializat, aparţin şi filmului mut şi filmului sonor, rezultat pe care nu l-a mai atins nimeni. Culmea, nici nu l-a mai încercat nimeni. Era un gol, pur şi simplu, pe care cineva chemat trebuia să-l umple.

Proza lui Agârbiceanu se şi pretează, de altfel, la un astfel de tratament *„integral"*, cum ar zice Voronca, în care vizualismul e chiar *„muzica mişcării"* visată de un Mihail Dragomirescu, e chiar *„simfonia vizuală"* a Germainei Dulac. Ea doar trebuia descoperită, pentru că în ea, ca în adâncurile Băilor, zace aurul curat. Trebuie numai să ştii să-l cauţi. Povestirile lui Agârbiceanu sunt filme *a priori*. Cuvintelor nu trebuie decât să le asociezi chipuri rembrandtiene şi peisajul Roşiei Montane. Indiscutabil, portretele de bătrâni *moţeni*, pe care le descrie atât de minuţios şi caracteristic, fac din Ion Agârbiceanu un Rembrandt al literaturii române. De fapt, arta lui constă tocmai în harul cu care transformă detaliul în simbol şi mit. Din acest punct de vedere, se apropie de Sadoveanu, scriitorul său preferat, de altfel, deşi erau aproape de-un leat (Agârbiceanu era mai tânăr cu doi ani, se născuse în satul Cenade, judeţul Alba, la 12 sept. 1882) şi debutaseră cam în acelaşi timp, primul în 1904, celălalt în 1905 cu volumul **De la ţară**, în care este inclusă şi povestirea **Glas de durere**, care trimite la **Dureri înăbuşite**. Nu altceva descrie şi Agârbiceanu, mai ales în prozele de început, precum **Mistreţul**, o povestire autobiografică (tatăl său fusese pădurar, precum Culi Ursake din **Ochi de urs**), sau **Hoţul**, care trăiesc prin epic, printr-un limbaj oral şi arhaizat. Ceea ce îl deosebeşte – fundamental, aş zice – de maestrul său, este amprenta religioasă, mistică, a scrierilor sale, fapt care îl apropie mai degrabă de proza lui Caragiale.

Agârbiceanu a început să-şi scrie opera fie ca student la Facultatea de teologie din Budapesta, fie ca paroh în satul Bucium-Şasa din Munţii Apuseni (1906 – 1910), fie ca paroh în comuna Orlat, de lângă Sibiu (1910 – 1916). Şi din această perspectivă, pe care i-o impunea haina

 bisericească, mai întâi simplă, la care s-au adăugat cu timpul înalte dis-

Scanned with CamScanner

tinctii ecleziastice, el a văzut lumea: ca un maniheist, ca un moralist franciscan, ca un creştin care nu pierde din vedere niciodată dumnezeirea creaţiei. Nu există scriere să nu fie pătrunsă de morala creştină, de la schiţe ca **Împăcare** (certurile mărunte dintre un dascăl şi un popă) şi **Popa Vasile** (greutăţile prin care trece un popă care are o fată de măritat) şi până la romane ca **Arhanghelii** (1914), care prevesteşte topica din **Ion**-ul lui Rebreanu, **Legea trupului**, **Legea minţii**, **Luncuşoara în Păresimi**, **Minunea**, **Pustnicul şi ucenicul**, **Dolor** sau până la **Amintirile** (1940) sale. Capodoperele de largă respiraţie **Arhanghelii** şi **Jandarmul**, care aveau să inspire alte două ecranizări de referinţă, cum vom vedea, nici nu pot fi discutate în afara elementului maniheist. Însuşi numele minei de aur „Arhanghelii", de sorginte eminesciană, trimite la ideea dualã de îngeri şi demoni, pe care o va actualiza obsesiv un D. R. Popescu în proza şi scenariile sale. Planul real, aparent banal, devine deodată straniu, superstiţial şi chiar demonic. Eroul din **Jandarmul** e viu şi strigoi, totdată. Personajele se întreţes din misterul care le înconjoară şi din dorinţa de a-l explica, de a-l lămuri. Dualitatea însă se păstrează în toate cazurile, sub forme superstiţiale, încă de la primele povestiri. Fefeleaga se leapădă de sine atunci când se leapădă de Bator, calul pe care îl vinde pentru a o îngropa pe Păuniţa, al cincilea copil care îi moare. Şi cine este calul? Alter-ego-ul lui Dinu, bărbatul ei, al cărui suflet, de când a murit, s-a cuibărit în Bator. De aceea, Fefeleaga vorbeşte cu calul ei ca şi cu un om şi el îi răspunde ca un om. Şi Vironica, din **Dura Lex**, vrea să dispară dată cu moartea lui Dumitru, soţul ei, dovadă că ea vinde tot din casă şi, după ce îi face lui o înmormântare împărătească, se întinde în patul unde murise el, să-l urmeze. Dar a doua zi îi vin puterile la loc. Uitase că ei Dumnezeu i-a destinat să ducă o altă cruce. Aşa cum şi baba Mâia din **Luminiţa**, o povestire desăvârşită, aşteaptă de ani buni cu luminiţa la cap să-şi dea zilele, dar când ceasul vine, nu mai apucă să aprindă luminiţa, deşi cade cu mâna întinsă spre ea. Studiul rembrandtian al morţii are mereu aceste două feţe, între vizibil şi nălucă, între real şi ireal. Cât de uşoară se simte baba Mâia în ultimele clipe ale vieţii, parcă pluteşte, ca un înger, şi cât de demonic e nodul care i se pune în gât şi o doboară!...

Dar cel mai adesea dualitatea se naşte din duhul aurului, din vâlva care se ridică din pântecul pământului, care îi face pe oameni să vadă peste tot spectre şi minuni, ca în **Vâlva-Băilor** şi mai ales **Duhul-Băilor**. O altă cauză a maniheismului ar fi sărăcia. Foamea le face pe aceste „suflete simple", în sens flaubertian, repet, să vadă lucurile exact pe de-a-ndoaselea. Capodopera acestei răsturnări de fapte este **Melentea**. Sărăcia de pe masă sau din traistă este compensată de imaginaţia personajului, care vede într-o ceapă un curcan sau într-o bucată de mămăligă o raţă pe varză, aşa cum se întâmplă cu Chaplin în **Goana după aur**. Melentea este un fel de Chaplin *avant la lettre*. Halucinaţia sa este însă lucidă, în tradiţia umorului negru popular. Imaginaţia lui Melentea funcţionează ca filosofia japoneză a golului şi plinului. De

Scanned with CamScanner

fapt, el umple golul cu plinul. El vede urâtul, precum arătarea de nevastă-sa, în roz. Totul i se pare frumos şi dătător de viaţă şi speranţă. În fond, personajul e o întruchipare genială a sintagmei „a face haz de necaz". Aşa cum **Dinu Natului** ilustrează proverbul care spune că la cel bogat şi urât nici mâţele nu trag. Degeaba îşi cumpără Dinu *„peană de mire"* în fiecare an, nici măcar ultima dintre văduane nu-l vrea, o să moară cu bogăţia şi urâţenia lui cu tot!

De asemenea, în **Lada**, bădicul Clement e tot un fel de Melentea sau de Nastratin Hogea, care îşi păcăleşte rubedeniile, pretendentele şi ultima muiere, o văduană tânără şi frumoasă pe care „demonul galben" a împins-o să se căsătorească cu el, un om mult mai în vârstă, cu o ladă în care ele credeau că are aur, dar el nu adunase decât bolovani. Poveştile lui Agârbiceanu par nişte proverbe ilustrate, cu o moralitate adâncă, împrumutată din pildele biblice. Altfel spus, sunt nişte predici cu tâlc. Şi diaconul Creangă, atunci când predica, lua exemple din viaţa cotidiană şi le adâncea cu rostuiri duhovniceşti. O faptă recentă care s-a petrecut în sat era trecută prin toată substanţa citatului biblic care constituia sămânţa predicii din ziua respectivă. Şi, ca în fabule, exista o morală: „Aşa păţeşte cel care..."

Agârbiceanu procedează în acest fel. Multe povestiri au ca morală ideea că aurul le ia minţile multora, fapt care se lasă şi cu moarte de om, aşa cum Cărciumăreasa din **Vâlva Băilor** ajunge să-l ucidă pe Mârza. Cu minţile pierdute sfârşeşte şi muierea bădicului Clement, când, într-o noapte, crezând că bătrânul a murit, deschide lada şi descoperă în locul aurului bolovani, pe care, înţelegând pentru cine sau pentru ce şi-a jertfit ea tinereţea, îi aruncă înnebunită, ca apoi, râsul diabolic al lui Clement care răsună în încăpere, să fie ca o lovitură de graţie. După cum tot aurul, presupus a se afla în lada lui Dumitru Bogdan din **Jandarmul**, înnebuneşte tot satul. De aceea, oricât de rău, războiul e considerat în unele cazuri ca lecuitor. Există însă la temelia acestei realităţi atemporale, scoasă parcă deodată din ţâţâni, o explicaţie, care apare ca un laitmotiv în scrierile preotului Agârbiceanu: *lumea se află sub blestem*. Şi Berdiaev zicea că trăim o epocă blestemată, catastrofică. Lumea a păcătuit mult, trăim sub influenţe luciferice, demonice. Remarcabil este redată această idee în povestirea **Acasă**: Dragomir vine într-o permisie de pe front, şi în loc să se odihnească, el îşi învaţă copiii să are. Nevasta lui, deşi încă tânără şi atrăgătoare, nu înţelege de ce-şi pierde timpul cu aşa ceva, de ce o face. Dar el îi explică un lucru învăţat în război: *„Câţi au murit, câţi s-au schilodit sub ochii mei, şi lumea nu s-a sfârşit! Noi, cei care suntem mari acum, suntem sub blestem, vezi bine, dar poate vor fi mai norocoşi cei care vor veni după noi"*. Asta a învăţat Dragomir de la război, că *„viaţa nu se gată cu noi"*. Avem numai impresia că, dacă noi nu mai suntem, lumea se gată o dată cu noi. Iată de ce îşi învaţă el copiii să are. Nu pentru că ar avea o presimţire că moare pe front, ci pentru că ceea ce îi învaţă el acum, le va fi de folos în viitor.

Scanned with CamScanner

Deşi lumea trăieşte sub acest semn al blestemului, în toate povestirile lui Agârbiceanu există un strop de speranţă. Cel mai adesea ea se află în moarte, la cimitir, cum avea să spună Boţoghină, personajul lui Marin Preda din **Moromeţii**, care e convins că acolo, la cimitir, e raiul. Maniheismul concepţiei despre viaţă de aici reiese, din căutarea binelui înţeles ca o evadare din lumea răului existenţial. Cât rău aduce *„omul cel întunecat şi singuratic"* – o dată cu lada pe care o poartă cu sine – în satul Vârtopi?! Genial în portretizarea acestui personaj e faptul că Agârbiceanu nu ni-l descrie niciodată direct, ci indirect, prin gura lumii. Dumitru Bogdan e întruchiparea diavolului pe pământ. Or, cum poate fi descris diavolul? L-a văzut cineva? Doar l-a zărit, l-a pomenit, el e o creaţie a zvonisticii, a presupusului, a închipuirii. Nici când se spânzură nu este recognoscibil. El este mereu ca o arătare. Până şi Veronicăi, femeia care l-a iubit cu preţul morţii soţului ei şi al oprobiului public, i se va părea o emanaţie a nebuniei diavoleşti. Unui astfel de rău fatal, căruia nici războiul nu-i în stare să-i *„frângă oasele"*, cum spera tatăl Catarinei, soţia jandarmului, nu i se poate găsi nici o explicaţie, oricât de ingenioasă ar fi „gura satului". Agârbiceanu este un preot scriitor care îşi hrăneşte proza din superstiţii, din eresuri, din cioburi de tradiţie, cărora le dă însă semnificaţii creştine, profund vindicative, precum leacul pe care îl găseşte pentru Veronica, acela de a deveni soţia unui invalid de război cu trei copii.

Ecranizarea acestei nuvele poartă un titlu semnificativ în acest sens: **Întoarcerea din iad** (1983) şi e datorată lui Nicolae Mărgineanu, un cineast cu vocaţia melodramaticului. Numai că el nu pare să fi înţeles că Veronica este cea care se întoarce din iad, din lupta ei demonică cu moartea, asemenea lui Culi Ursake din **Ochi de urs**, nu strigoiul pe care l-a iubit, căci el a fost totdeauna în iad. Şi nici războiul nu-i un iad atât de cumplit, deşi este redat în film în câteva secvenţe zguduitoare, la concurenţă cu cele din **Nimic nou pe frontul de Vest** (1930, Lewis Milestone), după romanul lui Remarque (cu un remake în 1979 semnat de Delbert Mann) sau cu cele din **Pădurea spânzuraţilor**. Pentru unii ca Gligor Albu, tatăl Catarinei, războiul este chiar salvator. Dovadă că prozatorul nici nu-şi urmăreşte eroul pe front, aşa cum o face cineastul, mergând parcă pe urmele filmului mut **Datorie şi sacrificiu** (Ion Şahighian, 1925), cu trama căruia **Întoarcerea din iad** se aseamănă izbitor. Ceea ce ne face să presupunem că şi Ion Şahighian sau, mai exact, autorul subiectului, operatorul Nicolae Barbelian, nu a fost străin de proza lui Agârbiceanu.

Pentru prozator şi eroii lui, iadul este aici, în sat, printre oameni, în oameni. Războiul trăieşte doar ca un ecou, prin veştile care vin de pe front. Pentru Nicolae Mărgineanu, în schimb, iadul e chiar războiul, dovadă altoirea serioasă pe care o face nuvelei, adăugându-i episodul şocant de pe front, povestea de ură şi solidaritate dintre Dumitru Bogdan şi Ion Roşu, care în proza lui Agârbiceanu moare din cauza unei mâncări cu bureţi otrăviţi, care sunt şi cauza nebuniei jandarmului. Moartea nu-i sperie pe

Scanned with CamScanner

eroii agârbiceni, ci viaţa. Viaţa este calvarul, golgota lor zilnică. Din acest iad nu pot scăpa decât fie prin moarte, pe care unii, ca baba Mâia, o aşteaptă cu o stare îngerească, o aşteaptă ca pe o izbăvire, fie prin fugă, precum procedează Catarina şi iubitul ei, asemenea îndrăgostiţilor eminescieni.

Aceeaşi cale o aleg şi îndrăgostiţii din **Arhanghelii**, roman căruia Nicolae Mărgineanu, în ecranizarea sa, **Flăcări pe comori** (1988), îi dezvoltă partea romanţioasă, respectiv povestea de dragoste dintre cei doi tineri „exemplari", care se iubesc în ciuda opreliştilor, aparent, de netrecut. Trebuie să se ruineze însă Iosif Rodean, posesorul unei averi fabuloase obţinute prin exploatarea ortacilor de la mina „Arhanghelii", pentru ca iubirea lor să se împlinească, pentru ca fata lui să se poată căsători cu tânărul rebel (cleric, la Agârbiceanu). Ruinarea este aici egală cu moartea, aşa cum se întâmplă şi cu Mârza, eroul din **Vâlva Băilor**, a cărui poveste cineastul, într-un remake original, o replică de la distanţă dată colegilor săi Mircea Veroiu şi Dan Piţa, o topeşte în cea a Rodenilor. Romanul **Arhanghelii**, în fond, este o sinteză a tot ceea ce scrisese Agârbiceanu până atunci. În el se adună mai toate obsesiile, portretele şi imaginile din povestiri, care se sudează într-un tot organic. După **Mara** lui Slavici şi înaintea lui **Ion** al lui Rebreanu, **Arhanghelii** este o icoană a vieţii transilvane văzute în profunzimile ei existenţiale şi sufleteşti.

Dar dacă în **Nunta de piatră** şi **Duhul aurului** există o incredibilă fidelitate, nemaiîntâlnită la cineaştii români, faţă de prozele ecranizate, punându-le în valoare esenţa, adică acea mitologie sui-generis a gesturilor mărunte, a banalului, a cioburilor de tradiţie, a unor portrete şi biografii sisifice, dimpotrivă, în filmele lui Nicolae Mărgineanu observăm o trădare a originalului, fără a-i amputa însă „genul", care este melodrama, dimpotrivă, i se adaugă noi elemente consistente. În acest scop, a apelat la pana unor scriitori, respectiv la Petre Sălcudeanu, care a scris dialogurile la **Întoarcerea din iad**, o premieră de tip hollywoodian, şi la Ion Brad, care semnează scenariul filmului **Flăcări pe comori**. Prin efectul viziunilor sale, Nicolae Mărgineanu este totuşi mai aproape de Dan Piţa, care încă de la scheciul **La o nuntă** îşi dezvăluie apetitul pentru elementul epic şi stilul baroc, pentru spectaculos, în fond, care la Mărgineanu devine de-a dreptul senzaţional şi îmbracă chiar o haină comercială. Şi în **Pădureanca** (1986), după Slavici (scenariul e semnat de Augustin Buzura), şi în **Ştefan Luchian** (după un scenariu scris în colaborare cu Iosif Naghiu), până şi în **Binecuvântată fii, închisoare!** (2002), un subiect sensibil, gen Soljeniţîn, inspirat din universul concentraţional, din experienţa mistică a unei deţinute care a supravieţuit gulagului românesc, scriitoarea Nicoleta Grossu, soţia altui chinuit în închisorile comuniste, poetul Sergiu Grossu, cineastul urmăreşte aceleaşi efecte senzaţionale, melodramatice.

Spuneam că melodrama e o formă artistică pe nedrept căzută în desuetudine. Dar când o melodramă este reuşită, poate fi o capodoperă, spunea D. I. Suchianu. Aşa sunt povestirile lui Agârbiceanu. Aşa a proce-

Scanned with CamScanner

dat cel dintâi Caragiale în drama sa, **Năpasta**, o melodramă, în fond, sau în nuvela **Păcat**, căreia Jean Mihail, atunci când a ecranizat-o, i-a explorat tocmai, cum a mărturisit el, *„senzaţiile tari"*. Aşa sunt majoritatea filmelor mari. Prezentă în mai toate filmele bune, sub o formă mai mult sau mai puţin mascată, melodrama defineşte cel mai bine natura cinematografului, a cărui raţiune de a fi este succesul la public; or s-a constatat că el se obţine pe calea unor poveşti cât mai senzaţionale, cât mai melodramatice. Melodrama, în fond, e un gen impur, ca un ghiveci. Şi pe ce se bazează ea? Pe aşa-zisele *„senzaţii tari"*. Cum este „senzaţia" din **La o nuntă**, când mireasa fuge cu ceteraşul chiar în timpul nunţii, ceteraş care o farmecă prin cântecele sale stranii, ireale aproape (muzica Dorin Liviu Zaharia). Viziunea este complementară celei din **Fefeleaga**, care este tot ce a dat mai antimelodramatic filmul românesc, scheci care este condus după o artă care arde, ucide orice „senzaţie tare". Senzaţionalul apare aici tocmai din lipsa totală de senzaţional. Imaginea lui Iosif Demian însă unifică stilistic cele două părţi ale **Nunţii de piatră**. Ca şi pe cele ale filmului **Duhul aurului**, unde rolurile celor doi tineri regizori parcă se inversează. **Mârza**, episodul lui Veroiu, este mai melodramatic, anunţând autorul unor viziuni de tip western, identificabile şi în ecranizarea după **Mara**, iar episodul **Lada** are sobrietate, deşi umorul negru nu lipseşte şi îl va însoţi pe Dan Piţa în opera sa, fie că-l recunoaştem în **Tănase Scatiu** sau **Bietul Ioanide**, fie în filme „haiduceşti" precum **Dreptate în lanţuri** (1983). Dar ceea ce dă personalitate de neconfundat filmelor după Agârbiceanu este totuşi Ţara de Piatră, adică decorul natural al Munţilor Apuseni, un peisaj cu asperităţi şi frumuseţi greu de comparat. Acest peisaj neobişnuit a impresionat pesemne şi juriul de la Veneţia, care i-a acordat documentarului **Ţara Moţilor** (Paul Călinescu,1939) marele premiu, deşi comentariul este mai mult decât convingător, el fiind semnat, lucru deloc întâmplător, credem, de însuşi Mihail Sadoveanu. Şi **Nunta de piatră** şi **Duhul aurului** au impresionat, pe acelaşi considerent principal, al peisajului Ţării de Piatră, fără îndoială, juriile festivalurilor de la Ciudad de Panama şi Bergamo.

Desigur, literatura atât de cinematografică a lui Ion Agârbiceanu îşi aşteaptă în continuare cineaştii care s-o descopere, ea fiind o comoară nesecată, mai ales pe latura sa religioasă, rămasă încă nefructificată. Filmul românesc este profund dator la acest capitol. Perspectiva religioasă a vieţii şi operei marilor noştri scriitori a fost total neglijată. Nu avem un **Andrei Rubliov** românesc, deşi el ar fi putut exista, dacă ne gândim la personalitatea copleşitoare a lui Andrei Şaguna, aşa cum reiese din documentarul artistic pe care i l-am închinat, sau la Antim Ivireanu, pe care l-au evocat cineaştii georgieni într-o adevărată saga cinematografică, monumentalizându-l însă pe limba lor. Marile şi chiar micile filme religioase pornind de la proza lui Ion Agârbiceanu, Vasile Voiculescu, Gala Galaction sau Mihail Sadoveanu, cu fabuloasa-i **Creangă de Aur**, autori cu vocaţia sacrului, lipsesc şi e greu de presupus că ele s-ar afla într-un viitor nu prea îndepărtat.

Scanned with CamScanner

Predismul Cinematografic

Experienţa pe care am trăit-o atunci când am făcut **Credinţa lui Moromete** (1998), un film de 90 de minute (3 episoade a 30 de minute), am povestit-o pe larg în **Urmaşii Moromeţilor**, un roman-jurnal de aproape 600 de pagini, în care am publicat şi scenariul filmului. El este rezultatul cunoaşterii lui Marin Preda, a satului Siliştea-Gumeşti şi a locuitorilor lui actuali, cât mai ales a operei scriitorului. Ca şi cititorii acestei cărţi să înţeleagă punctul meu de vedere asupra ecranizărilor prediste, am să reproduc un capitol din roman pe care îl consider semnificativ pentru scopul urmărit aici. Care, în esenţă, se vrea un îndemn şi o provocare la lectură. Respectiv, la citirea clasicilor dintr-o perspectivă cinematografică. Perspectivă care, în opinia mea, implică şi dimensiunea religioasă a lucrurilor. Este greu de înţeles în profunzime literatura unui scriitor dacă nu ne întrebăm care au fost/sunt raporturile sale cu credinţa, cu Dumnezeu.

De la sublim mai departe

Oricât ar încerca unii, Marin Preda n-are cum să fie coborât în cocina umană. Şi pe Caragiale au încercat mulţi să-l coboare, să-l identifice cu mahalaua, cu miticismul etc. Zadanic efort, care nu face cinste groparilor!... Scrisul lui Caragiale şi cel al lui Preda sunt sublime. Pentru că amândoi sunt poeţi, au văzut poezia din lucruri, din oameni. Cred că şi ei, inconştient, prin harul lor, au procedat ca Cehov: ai impresia că au copiat după natură, dar în realitate ei au esenţializat, au sublimat, au ajuns la tipic, la generalul etern-uman. Aici e misterul: personajele lor

Scanned with CamScanner

par că n-au existat în realitate. Aici e paradoxul sublimului: să pleci de la realitate, să copiezi după natură (vezi ce spunea şi Eminescu despre Gogol) şi totodată să te rupi de modelele reale!

A existat Moromete în realitate? O fi existat. Dar ce contează!? Cunoscându-i pe urmaşii Moromeţilor (îi includ printre ei şi pe uscăciunile din televizia noastră), îmi dau seama cât de mult s-a rupt Preda de realitate. Moromete e sublim, e utopic, deci nu are legătură cu realitatea. El e produsul geniului lui Preda. Cum poţi să te rupi de realitate? Fiind miop. Şi Preda a fost. Sau a vrut să fie. El n-a văzut sau n-a vrut să vadă decât sublimul. Cum mă pot rupe şi eu de realitate? Recitindu-l pe Preda din unghi religios, din perspectiva sublimului. De altfel, în acele zile de căutare a unui operator, de mizerii redacţionale, singura salvare au fost aceste re-re-lecturi. Evadarea din realitatea brutală în literatură e calea sublimului, a regăsirii eului, a normalităţii. Abia aşteptam să vin acasă să mai citesc o pagină din Preda. Recunosc însă că adevărata revelaţie mi-a produs-o volumul II din **Moromeţii**, un volum vitregit, ocolit de cititori, de critică, de şcoală. Numai că el ascunde cheia dumnezeirii, a luptei lui Preda cu religiosul. E1 e cheia sublimului. Când citeşti, de pildă, că Moromete trăia *excitaţia asfinţitului*, totul se lămureşte. Ce fiinţă reală poate să se excite în faţa apusului?! Sau ce om face mereu gesturi de răstignire cristică?!... Niciodată, neghiobilor, uscăciunilor, n-o să-i înţelegeţi pe scriitori şi sublimul care emană din scrisul lor !... Numai un ţăran etern şi utopic ca Moromete poate să facă pe patul de moarte – când îi povesteşte Ilinca lui Niculae – o socoteală atât de concretă încât n-ai idee dacă vine din experienţa lui sau e o profesiune de credinţă ce se trage dintr-o experienţă milenară: *„Să-ţi spun eu ţie, că tu nu ştii, de pe un lot de pământ trăieşte întreaga suflare omenească, trăiesc eu cu copiii mei, trăiesc vitele care le rămâne din recoltă nutreţ, mă încălzesc iarna cu cocenii porumbului de anul trecut şi ăi de floarea-soarelui, îmi fac ce vreau din lână şi din cânepă, trăiesc şi câinele şi păsările cerului şi popândăii şi berzele şi găinile şi îmi pun şi tutun pe care stau iarna şi-l păpuşesc cu copiii, ca alde Traian Pisică pe vremuri"*.

Reiese limpede, ascultându-l pe Moromete, de ce uscăturile din ograda noastră sunt urmaşi ai Moromeţilor. Urmaşi, adică inşi atinşi de o boală, boala alterării, boala cu care ciuma comunistă a intrat în noi. Doru Uscăciune e un fel de Vasile din Siliştea-Gumeşti, un puturos, ridicat de tancurile sovietice la rangul de profitor. Moromete avea două loturi de pământ şi alde Vasile voiau să i le ia la colectiv. *„Cu ce drept mi le luaţi dacă eu nu vreau să vi le dau?"*, îl întreabă Moromete. Şi ştii, măi Uscăciune, ce-i răspunde Vasile? *„Prin liberul consimţământ"*, asta i-a răspuns Vasile (vedeţi ce texte are?!). La care Moromete îi zice: *„Îţi baţi joc de mine?!"* Asta a făcut comunismul: şi-a bătut joc de Moromete, de ţăranul care a muncit. Ce logică e asta, tovarăşe Seceră, să-i hrănesc eu, din loturile mele, pe puturoşii pe care dumneata îi cocoloşeşti, mi-i aduci pe cap, mi-i vâri pe gât?!...

Scanned with CamScanner

Sublim, sublim, Monşer, dar cât de adânc se-atinge cu realitatea! Nu se putea ca Preda să nu fie răscolit de chinurile prin care trecea – o dată cu venirea buldozerului comunist – un ţăran ca Moromete. Era doar tatăl lui! Şi el, logica lui predistă, ce reconciliere visa să realizeze între „colectiv" şi proprietatea privată? Multe ar fi vrut să scrie Preda, să facă poate un rechizitoriu comunismului, dar era sub vremi şi-şi rezuma năduful la o simplă şi adâncă replică moromeţiană: *„Ce, îţi baţi joc de mine?"*, şi se scărpina lângă ureche, cum avea eroul său obiceiul când îl atinse bătrâneţea grea, se scărpina sub pălărie la tâmplă. Parcă-l şi văd în odaia brăzdată de o lumină frumoasă, *„de petromax"*, şi cu nările amirosind, fiindcă nevastă-sa, Catrina, făcuse pâine în ţest şi *„toată casa mirosea a pâine proaspătă"*.

Sigur că nu voi putea face un film aşa cum îl văd când citesc aceste pagini. Şi aşa scenariul mă duce la un film de vreo trei ore. Şi tot timpul îmi vin idei, soluţii, imagini, aud natura, cântecul lui Birică... tot timpul adaug şi nu scad nimic. Voi scădea în forma finală, la montaj, dar până atunci o să mă încarc şi o să adaug mereu. Aşa o să-l încarc şi pe operatorul pe care mi-l va da Dumnezeu!

*

Stranie e presiunea religioasă a Catrinei! Colectiva, spectrul pierderii pământului, o fac şi mai bigotă, şi mai superstiţioasă. Ignoranţa se-atinge cu superstiţia. Dar e chiar aşa de ignorantă Catrina? Mai ignorant, dintr-un anumit punct de vedere, poate să pară Moromete, care nu l-a lăsat pe Niculae să urmeze la şcoală mai departe! Să urmeze, în fond, ce? *Darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu*. Acest răspuns al Catrinei arată că ea nu e atât de ignorantă dacă poate să facă o legătură aşa de profundă între şcoală (ştiinţă) şi Dumnezeu. Şi şcoala, şi ştiinţa, şi scrisul, toate sunt daruri de la Dumnezeu. De aceea a luptat ea atât de mult ca Niculae al ei să urmeze *darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu* şi să nu se facă activist, să se ocupe cu zâzania între oameni, să bage şi biserica în treaba asta urâtă, ca să ajungă popa să le vorbească la predică de *„cotele obligatorii"*. Şi de vină pentru asta nu era decât Moromete! Bine că a intrat în anul morţii şi numai *„Guica o să vie din smârcurile iadului să-ţi ţie lumânarea!..."*

Moromete zăcea nemişcat în pat, îi crescuse barbă mare şi abia mai putea ieşi până în grădină, sprijinindu-se în ciomag şi ţinându-se de uluci... Parcă îl văd pe Bădia, pe Ernest Maftei, jucând un astfel de Moromete, nu jucând, ci trăind, trăindu-se pe el, de fapt, pentru că tot în starea asta l-am văzut ultima oară la Buftea, la „oaza" lui, parcă intrase în anul morţii după ce fiica ultimei sale „neveste" (o amantă pe care o luase cu casă şi pământ) îl lucrase şi-i luase toată truda, muncise la casă şi la pământ, făcuse un rai, ghinionul lui că i-a murit şi această „ultimă nevastă"! „Ultimă?" Când e vorba de Bădia, nu există cuvântul „ultima".

Scanned with CamScanner

Longevitatea lui are o natură muieratică. Mai ales bătrâneţea. A luat-o razna cu muierile. Din acest punct de vedere, tare mai seamănă cu Moromete cel din ultimii ani ai vieţii! E şi aproape un leat cu el! Chiar acum îl sun să-i aduc vestea. Sigur o să se bucure. Toate rolurile în care l-am distribuit pe Bădia i s-au potrivit ca o mănuşă pentru că l-am luat pe criteriul asemănării. Nu-i mai trebuia nici un retuş, era personajul... Din păcate, de câte ori am sunat la el, nu era acasă. Şi nici la băiatul său nu a răspuns nimeni. Or fi cu toţii la „oază". Şi eu mâine plec la filmare. De ce nu l-am sunat zilele trecute? Pentru că n-am avut timp, nu mi-a stat capul la nimic, m-au omorât ăştia cu pelicula, cu operatorul, cu toate mizeriile... De altfel, nici nu mi-am propus să mă întind şi până la Moromete bătrân. Nu l-am prevăzut nici în scenariu. Personajul există în final, prin replica pe care i-o dă doctorului pe patul de moarte, mai există şi prin alte sugestii, dar nimic nu e dezvoltat. Acest punct era secretul meu. Nu vorbisem nimănui de asta. Nimeni din redacţie nu trebuia să ştie că voi apela din nou la Bădia. Gherasim era un adversar pe faţă al lui. Mi-a înterzis aproape să-l iau în Lae Chiorul din „Enescu". Îl exaspera. De ce? Pentru că Bădia fusese legionar şi-i înjura pe comunişti (aşa îl considera el şi pe Gherasim). Şi-apoi venea şi bătea cu pumnul în masă să i se plătească rolul. Odată era să-i dea cu telefonul în cap Bucicăi, contabila aceea obraznică, mereu rujată şi împopoţonată, care i-a spus că nu sunt bani, că televiziunea nu stă la dispoziţia lui şi să fie mulţumit că un moş ca el mai apare pe micul ecran, să fie mulţumit că nu-l uită lumea, ce, mai vrea şi bani, să ne dea el nouă bani că-l dăm pe post!... Poate din pensia lui, care nu-i permite (cred că-i singurul actor din lume în situaţia asta) să aibă măcar un televizor (i-a promis Iliescu că-i dă unul, dar şi acum îl aşteaptă în pragul uşii cu un baros mare în pumni!).

*

Toată seara şi toată noaptea dinaintea plecării la filmare am citit şi răscitit din **Moromeţii** II, ca să-mi rotunjesc personajul Moromete bătrân, şi l-am tot sunat pe Bădia. Nu mă îndoiam că el o să apară la celălalt capăt al firului, cum se întâmplase de fiecare dată. Regula era să mă sune el din când în când să vadă dacă-i mai dau ceva de lucru. Însă nu mă mai sunase cam de multişor. N-o fi intrat în anul morţii? Mai intrase el de atâtea ori, dar mereu a avut puterea să reînvie, ca şi Moromete. Straniu cum, după ce-l descrie la capătul puterilor, Preda îl reînvie deodată pe Moromete. O fi vrut să-l facă să dispară mai devreme? Mult trebuie că l-o fi chinuit acest personaj dacă îl tot neagă şi afirmă, dacă îl răsuceşte pe toate feţele! Lupta se dă între prototip şi omul real. Preda şi-a copiat personajul după natură, procedând precum Creangă, Grigorescu, Gogol sau Caragiale, dar, tot asemenea lor, i-a dat şi o verticalitate general-umană, aşezându-l în rând cu Ştefan cel Mare şi Matei Basarab, cu care uneori semăna, cum i se părea lui Niculae. Pro-

Scanned with CamScanner

cedeul are ca model bâlinele ruseşti, în care eroul Ilia Muromeţ este asociat cu miticul Zveatogor.

Această efigie peste timp nu l-a împiedicat însă să-l bălăcărească, să-l caricaturizeze, să-l urce în roaba neputinţei, ţinându-se deci aproape de modelul real. E limpede că Preda nu şi-a stăpânit personajul, dimpotrivă, a fost dominat de el. Dovadă oscilările multiple în raport cu Moromete, desele re-învieri, datorate, desigur, şi presiunii epocii, a timpului care nu mai avea răbdare, a ticăloşilor care au bălăcărit istoria. Epoca era dură şi caricaturală.

Acelaşi tratament i l-a aplicat Preda şi lui Moromete. Dar personajul i-a scăpat adesea printre degete. Moromete e mereu deasupra. Din orice încercare, el iese întotdeauna biruitor. Şi Preda îl atacă chiar la esenţă. Adică la credinţă. Aici e problema personajului: *credinţa*. A crezut sau nu Moromete în Dumnezeu?, pare să se întrebe Preda mereu. De fapt, el se întreba pe sine dacă crede sau nu. Fiindcă Moromete sigur a crezut. Mi-au confirmat-o ţăranii care l-au cunoscut pe tatăl lui Preda. De altfel, toţi ţăranii din Siliştea-Gumeşti sunt nişte credincioşi aproape habotnici. Cu cât omul e mai păcătos – şi se pare că ţăranii din Siliştea-Gumeşti sunt tare păcătoşi, numai şi pentru faptul că îi numeri pe degete pe cei care nu şi-au făcut din băutură o a doua natură! –, cu atât îşi caută leacul în afara existenţei, într-o evadare cerească, în credinţă!

Se pare că Marin Preda nu prea i-a cunoscut pe ţăranii din Siliştea-Gumeşti. Şi nici nu prea avea cum. El a plecat de copil din sat şi nu s-a mai întors decât arareori, la vreo sărbătoare sau când îşi lansa vreo carte. A trecut şi cu una din soţii, „cu evreica", aşa cum mi-au spus oamenii, dar n-a stat decât două sau trei zile. Eu urma să stau în Siliştea-Gumeşti cât n-a stat el niciodată la maturitate. De aceea satul, personajele lui, obiceiurile etc. Preda nu le-a văzut decât ca prin ceaţă, din amintire sau din povestitelea, adică din ce-i mai povesteau gumeştenii, rudele în special, când veneau la Bucureşti să-l viziteze. Şi chiar el ne dă, în **Viaţa ca o pradă**, cheia cum şi-a scris **Morometii**: *din amintire*. Din acest punct de vedere, al procedeului scriiturii, Preda a fost şi a rămas cehovian.

*

Prin urmare, Preda şi Moromete, pentru a fi înţeleşi în esenţa lor, trebuie căutaţi la credinţă. Am văzut că încet-încet, ca dintr-o lungă convalescenţă, Moromete îşi revine, *arăta iarăşi senin*. Senin, solar (el fiind doar ţăranul care se închină la soare!) într-o epocă întunecată, criminală, absurdă, în care, de Paşti, copiii sunt învăţaţi să zică „bună ziua" în loc de „Cristos a înviat". E epoca lui Anticrist, a diavolului (roşu), căruia Catrina îi mai spune *Cinenupoate* întrucât, conform credinţei ei, diavolul e cel ce nu poate, cel care nu are putere asupra lui Dumnezeu şi a celor ce urmează învăţătura lui Cristos. Evident, învăţătura Lui dublată de credinţă, altfel, un păcătos ca bărbatul ei, pe care îl credea vândut diavolului sau, oricum, împăcat cu el, era mai bine văzut de Dumnezeu,

Scanned with CamScanner

aşa cum spune Iisus într-una din poveţele Sale, tălmăcită astfel de Preda: *„... de atâţia ani de când se ducea la biserică, ea aflase nu fără nelinişte că în ochii Mântuitorului păgânul e mai nevinovat decât cel ce cunoaşte învăţătura, dar n-are destulă credinţă*". Oricum, nu se poate spune că Moromete era păgân, deşi îi plăcea s-o tachineze pe Catrina, legând, bunăoară, absurd, biserica de durata vieţii: *„Crezi că dacă o să te duci la biserică o să trăieşti mai mult ca alţii?*" La care Catrina îi replică: *„Nu, dar barim cât trăiesc să nu trăiesc în întuneric! Ce-o fi pe lumea ailaltă o să vadă Domnul Cristos*".

Catrina leagă biserica de lumină, de luminare, de învăţătură. Ea nu priveşte cu ochi buni lumea în care intrau acum. În ce lume intrau ei? Întrebarea asta îl preocupă şi pe Moromete. Valache şi Victor Bălosu sunt la puşcărie. Moromete încă mai e tolerat cu loturile pentru că Niculae e activist. Indiscutabil, Moromete e anticomunist pe faţă. El zice chiar că *„o să belească zece comunişti*", fiind acuzat pentru *„atmosfera nesănătoasă pe care o întreţine în sat*" (contra comuniştilor). Lumea în care intrau îi lua liniştea, el totdeauna *se luptase să fie linişte*. Mai mult, se luptă *„ca urmările schimbului de cuvinte să nu ajungă acolo în adâncul lui*". Niculae îl ceartă rău de tot că se adună la poartă şi vorbeşte cu oamenii, precum odinioară la fierăria lui Iocan. *„De ce te legi de mine* – îi zice el –, *când eu nu-ţi fac ţie nimic, stau colea liniştit şi mai vorbesc şi eu cu alde Giugudel, că de-aia mi-a lăsat Dumnezeu gură?*" Din această ultimă vorbă reiese limpede că pentru Moromete omul este creaţia lui Dumnezeu. Nu aşa vorbeşte un păcătos, un ateu.

M-am mirat chiar cum se face că în toată opera sa, Marin Preda n-a creat un dialog ca acela pe care l-am imaginat eu în scenariu între Moromete şi Ştefan Parizianu, nepotul său, care tot venea la poartă şi îl zgândărea cu întrebări. Fapt povestit în **Delirul** (cu excepţia **Celui mai iubit dintre pământeni** şi poate şi a **Frigurilor**, restul creaţiei lui Preda e bântuit de Moromeţi). Dialogul e în spiritul şi chiar litera predistă. E limpede că Moromete crede în Dumnezeu. Pe ce se bazează? Evident, pe pământ. Dacă nu are o bază, ţăranul, omul în general, nu crede. E în logica lui Moromete să gândească aşa. Această legătură pe care mi-am imaginat-o eu e logică şi se găseşte în infrastructura românului, pluteşte în aerul pe care îl respiră Moromete. Preda n-a făcut-o pentru că el era preocupat mai mult de lumea în care intrau Moromeţii săi. Or, lumea asta era ostilă credinţei. Se vede şi din felul cum Preda demitizează povestea Siţei. Ea a văzut-o pe Maica Domnului pe islaz ca să nu afle lumea că a rămas borţoasă cu Aristide, ca apoi să se mărite cu Isosică! Curioasă logică!...

Oricum, şi Moromete şi Catrina văd că lumea în care intră duce pe un drum care ocoleşte biserica şi duce cât mai departe de Dumnezeu. Am văzut ce legătură intimă există, pentru Catrina, între şcoală şi Dumnezeu. Ea e chiar convinsă că numai oamenii fără şcoală (cum îi vede pe comunişti) n-au frică de Dumnezeu. Ea îi şi spune lui Niculae acest mare adevăr: *„Dacă te duceai la şcoală mai departe n-ai fi luat-o pe urmă contra Domnului Cristos*". Mai mult, pentru Domnul Cristos se leapădă

Scanned with CamScanner

de feciorii atei: *„N-am nevoie de feciori care umblă contra Domnului Cristos şi îndeamnă lumea să nu se mai ducă la Sfânta biserică"*.

Morometii vol. II nu trăieşte, aşa cum s-a spus, din **Morometii** vol. I. Spectacolul morometian e degradant acum. Satul patriarhal se degradează pentru că i se degradează viaţa spirituală. Orice sat trăieşte în jurul bisericii, care e focarul vieţii lui spirituale. Ataci biserica, îi ataci pe slujitorii ei, ataci inima satului, bătăile pulsului său, care merg după cum bat clopotele la biserică şi-l anunţă pe om ce evenimente trăieşte satul, dacă e sărbătoare, dacă a murit cineva, dacă arde, dacă e un botez sau o nuntă. Comuniştii au pierdut lupta cu timpul, cu istoria, pentru că n-au înţeles aceste lucruri simple: nu poţi să-i iei ţăranului şi pământul şi credinţa. Una fără alta nici nu se poate, de altfel. Pe ce se bazează noua religie a lui Niculae? Pe colectiv. Pământul la grămadă. Al tuturor. Bun... Dar biserica? Ce pui în locul ei? Hrana trupească şi hrana spirituală sunt una. Iei ţăranului una din ele şi l-ai omorât. *„Satul nou"* nu a rezistat, cum n-a rezistat nici *„noua religie"*, care a înlocuit prapurii bisericeşti cu portretele lui Stalin şi Dej, iar parabolele lui Iisus cu slogane din Marx şi Lenin! Dar mult rău au făcut. Comuniştii le-au luat ţăranilor şi hrana spirituală şi pe cea trupească. Au dus la degradarea satelor, la moartea lor. Şi i-au alterat cumplit pe oameni. De ce urmaşii Morometilor sunt aşa de înveninaţi şi urâţi? Citiţi **Morometii** vol. II. Chiar dacă ar fi fost de acord cu ideologia comunistă, să spunem, fiind scriitor, trăind deci din *observarea realităţii, fotografiind-o* în ascunzişurile sale, ca fotograful din **Blow-up**, Preda nu putea să nu descrie în amănunţime degradarea satului şi alterarea vieţii lui spirituale.

În ce lume intrau Morometii dacă *„au ajuns preoţii să-şi lase patrafirul... şi să se facă tractorişti"?!* Şi cine ia locul popii? Activiştii, cum îi spune preoteasa lui Niculae *„că voi sunteţi mai ceva decât un popă, ori tot popa o să vă îngroape şi pe voi?"*. *„De ce popa, pe ei îi îngroapă fără popă"*. *„Uitasem... Şi copiii tot nebotezaţi îi cresc"*. *„Aşa o fi, zise Niculae cu aerul unui fumător, cu coatele pe genunchi, dus pe gânduri, cum arată toţi aceşti băutori de fum în clipele lor de părăsire"*. Nici Niculae nu prea ştie în ce lume a intrat. Tot Moromete i-o spune, definind socialismul: *„De la bogat ia tot, săracului nu-i dă nimic"*! Aşa cum iubeşte soarele, pentru că atunci când el apare *„deodată întreaga lume se schimbă"*, aşa iubeşte el pământul şi libertatea: *„Pământul a fost la început liber ca şi omul şi trebuie să redevie liber"*. Aşa ceva nu se potriveşte cu socialismul, pare mai degrabă un slogan postdecembrist *avant la lettre!...*

E un text în care Preda îşi deconspiră adevărata concepţie despre pământ. Multe din părerile sale şi le ascunde în vorbele lui Moromete. Cât e pământul liber, Moromete nu se duce la biserică, nu e credincios decât indirect, prin Catrina. Baza, pământul, îi asigură şi libertatea cerului. El se închină la soare, precum anticii. Numai că el îşi face cruce. Crucea creştină, simbolul Mântuitorului răstignit, semn pe care îl face de mic şi care i-a intrat în reflex, aşa cum se petrec faptele de credinţă cu toţi creştinii.

Scanned with CamScanner

Acum însă, de când cu intrarea în noua lume, ceva lăuntric, de natură religioasă, se întâmplă şi cu Moromete. Nici lui nu-i poate fi indiferentă prostituarea spirituală, faptul că preotul *„citi în biserică o enciclică a patriarhiei ortodoxe române prin care, cu texte din evanghelie sau din scrierile sfântului apostol Pavel, erau îndemnaţi ţăranii să asculte de ordinul autorităţilor şi să adune cu grijă darul ceresc al pământului"*! Urma iscălitura preotului sub lozinci şi texte mobilizatoare. După cum nu-i întâmplător nici faptul că pe Moromete îl apucă nostalgia după *„secerişul de altădată"*, parcă în stilul lui Villon, când îi spune lui Niculae: *„Nu mai e secerişul de altădată cu tot rodul muncii noastre! Aşa e şi cu biserica! În loc să se ducă şi să se întoarcă de-acolo cu sufletul senin, se întoarce şi cade la pat. De* ce? *E bine aşa?!"*

E vorba despre Catrina. Unde mai e fericita Catrina de altădată, care se întorcea de la biserică ameţită de parfumul liturghiei? Ea era cea mai lovită de *„noua religie"*. Înjosirea bisericii, a preotului au trântit-o la pat. Nici Bibina, ghicitoarea la care ajunsese să se ducă, n-o lecuise. Pentru ea nici un leac sufletesc nu se compară cu biserica. Catrina *„învăţase de la biserică şi o spunea şi altora, că trebuie să uiţi faptele rele şi să le ţii minte numai pe cele bune, fiindcă aşa îi place Domnului Cristos. Nu reieşea însă de nicăieri din cele patru evanghelii că asta era una din plăcerile Nazarineanului, totuşi asta fusese cea mai des repetată dintre învăţăturile pe care Catrina Moromete le desprinsese de-a lungul anilor ducându-se la biserică"*.

Preda era un bun cunoscător al Bibliei, pe care o citise de mic. Însă Catrina, care îi citise lui Niculae şi-i şi dăruise *„cartea cu coperţi negre"*, trăia cuvântul ei în biserică şi din parabolele Mântuitorului ştiuse să desprindă o învăţătură care echivalează cu acel *„cod moral"* al Morometilor, superior decalogului lui Moise, cum credea Preda. Dar oare această învăţătură nu se plămădeşte în trăirea sentimentului religios? Dacă dispare această trăire, nu dispare oare şi *„codul moral"*?

Acum, cum observă Moromete, *„biserica era deslipită de stat şi copiii nemaiînvăţând la şcoală religia, nu mai ştiau de Dumnezeu decât de la oameni şi oamenii..."*. Mai departe urmează fraza care explică mutaţia sufletească a lui Moromete, despre care am vorbit: *„Cu toate că în viaţa lui nici de Paşti nu se ducea totdeauna la slujbă, Moromete se trezea acum că e credincios"*. Acest moment l-am subliniat în scenariu. *Moromete se trezea acum că e credincios.* Cum să nu se trezească?! Numai un păgân-păgân putea rămâne insensibil la implicarea bisericii în politică. Să ne amintim de momentul când Moromete află că popa le-a citit ceva care să-i îndemne să dea cotele obligatorii. Ce-i spune el lui Niculae? *„Asta e logică? exclamă Moromete furios. De ce îl amesteci pe preot în astea? Că doar tu nu crezi în Dumnezeu!"* Şi mai departe scrie Preda: *„Aşadar din pricina asta căzuse Catrina la pat, că preotul lăsase la o parte evanghelia şi vorbise de cote..."* Un drum lung şi adesea nedemn începea pentru Biserica Ortodoxă Română, care avea să le îmbolnăvească şi să le piardă pe multe Catrine cu frica lui Dumnezeu!...

Scanned with CamScanner

Păi să fie Moromete mai tare ca biserica? Da. Dacă biserica alunecă într-o parte de la calea ei dreaptă, ortodoxă. Asta va să zică *„se trezea că e credincios"*. Credincios în pământ în primul rând şi în tot ce-a moştenit de la străbuni. El apără satul vechi şi pe chiaburi, pe care îi combate Niculae şi noua lui religie. Moromete apără proprietatea, gospodăria individuală, satul tradiţional... Pledoaria lui pentru cal, de pildă, este genială. Cooperativizarea i se pare ceva dubios, *„muncă în combinaţie"*, un fel de jecmăneală, un furt general, cum avea să devină agricultura socialistă, tarlaua puturoşilor, a tuturor şi a nimănui (*„agricultură de asta în combinaţie o fi ea bună cui nu-i place să muncească"*). Moromete nu crede în satul nou pe care vrea Niculae să-l facă din cel vechi (*„are în faţa lui un sat vechi şi vrea să facă din el unul nou"*). De ce? Pentru că noii veniţi sunt lipsiţi de experienţă şi de un cod moral ridicat pe binele etern: *„Niculae e un copil şi el nu ştie ce ştim noi. El nu ştie că binele n-a dispărut niciodată din omenire. N-a fost pentru toţi, dar de dispărut n-a dispărut niciodată şi aici nu trebuie să vii şi tu şi să strici şi binele „la care a fost pe motivul că faci ceva nou"*.

Binele e înlocuit acum cu răul. A venit împărăţia lui Anticrist. Campania de strângere a cotelor aduce a apocalipsă pe pământ. „Oamenii noi", lipsiţi de experienţă, par nişte handicapaţi, acţionează ca nişte bolânzi, ca nişte apucaţi. În haosul ăsta, ţăranii fug cu grâul acasă. Revolta lor faţă de Anticrist e evidentă. Foştii liberali ai satului se adună iarăşi în pridvorul casei lui Moromete să găsească o soluţie de salvare măcar în teoria punctelor de vedere: *„Unde mergem noi, domnule? Ce ajungem noi în situaţia când ţie nu-ţi pasă de nimeni şi faci ce vreai tu şi rostul meu pe lumea asta nu e decât să zic ce zici tu? Din ce punct de vedere?"*

„Religia nouă" e religia unui singur punct de vedere, punctul care nu admite alte puncte de vedere. Împărăţia lui Anticrist este opusă domniei punctelor de vedere. Analiza pe care o face Moromete *„noii religii"* este o analiză logică, lucidă, ca o demonstraţie matematică. Ideea e că *„noua religie"* face legi pe care nu le respectă. De aici haosul. Furtuna. E prima oară pe parcursul a o mie de pagini când e urât afară. Lumea lui Moromete e solară. Lumea lui Anticrist e mohorâtă, ploioasă, furtunoasă, urâtă. Ea îl şi găseşte pe Moromete *„într-una din poziţiile lui de crucificat"*.

Desigur, Moromete e un fel de Iisus al *„noii religii"*, care îl jertfeşte fără milă. El simte asta şi trece pământul pe numele Catrinei şi al Ilincăi (*„Păi eu credeam, totdeauna am zis că dacă e pământul meu, fac ce vreau cu el"*.). Pământul odată împărţit iscă zâzanie (*„N-o să mă scoateţi acuma vinovat că vă dau pământ! Asta ar fi culmea!"*). Da, e culmea! Ce să faci cu un pământ care nu mai e al tău, ci al lui Anticrist? Dovadă că fetele lui Moromete se ceartă pentru pământ. Ca în **Regele Lear**, în dispută intră şi socoteala: Cine o să-l îngrijească pe Moromete la bătrâneţe? Şi afară plouă de bubuie! (*„Semăna a minte de om felul cum turna ici şi*

Scanned with CamScanner

răspundea dincolo"). Imaginea de răstignit a lui Moromete capătă acum şi o icoană de pământ secetos: „*Grumazul lui Moromete arăta roşu ca arama în care însă timpul săpase ciudate semne, asemănătoare şi ele cu pământul când e crăpat de o prea îndelungată secetă*". Moromete se reîntoarce la el însuşi, adică începe să vorbească iar singur în chilia sa, care e fundul grădinii. El consideră că, după împărţirea pământului, „*socoteala ciobanului e achitată*", o altă vorbă a lui scoasă din Biblie („*Şi socoteala ciobanului?*") referitoare la povestea celor trei crai de la răsărit, care au pornit în căutarea noului Mesia, avându-l pe cioban în urma lor. Meticulozitatea logică, analitică, a lui Preda-Moromete de a despica firul în patru, de a diseca parabolele sau întâmplările biblice trădează preocuparea pentru spirit, pentru suflet, şi prăpastia care îl desparte pe Moromete de ceilalţi. Numai spiritul îl face pe Moromete să renască, să întinerească („*întinerise, nu-l mai recunoşteai*"). Spiritul socratic îi menţinea această întinerire: „*Şi adică cum să nu mai vorbim ce ne trece prin cap? Adică cum, el când vorbeşte, vorbeşte ce-i trece prin cur?*" În acest spirit sunt tratate scenele legate de şedinţele de partid, de prostia primilor activişti, de carnetul de partid, pe care un ţăran îl credea „*dovada de împroprietărire*" etc. Conflictele însă sunt dure, se lasă cu morţi (cum l-a omorât Năstase pe taică-său), spaime (Vasile „*a şi băgat spaima în chiaburi*") sau blesteme (Busuioc, care ajunsese foarte bisericos, spune despre activiştii din sat: „*Scuipaţi peste chipul lui Dumnezeu! O să vă roadă viermii cei neadormiţi*"!). Nu-i de mirare că într-o astfel de lume apocaliptică şi oameni întregi ca Moromete îşi pierd minţile (când o alungă de-acasă pe Catrina cu parul). Acum cade şi profeţia lui Bâznae, care „*a zis c-o să dispară ţăranii*", ceea ce i se pare o prostie lui Moromete, „*fiindcă prostul e dat şi el de Dumnezeu şi trebuie să trăiască şi el*".

Nu, ţăranii n-au pierit, dar s-a lucrat la pieirea lor şi asta a dus la o alterare cu consecinţe nebănuite nici în clipa de azi. Alterarea s-a făcut cu proştii satelor şi cu tinerii necopţi, care îl aiureau pe unul ca Moromete, fiindcă nu înţelegeau nimic. „*Bă, zic, pământul, ce faceţi? Ce să facem? zice. Cum ce, vi-l ia, orbilor, voi nu vedeţi?*" În oala asta îl băga Moromete şi pe Niculae la său: „*El are credinţa asta, că lumea, aşa cum era ea când a deschis ochii pe pământ, nu e bună, şi trebuie schimbată. El n-a văzut, săracul, că lumea asta am fost eu, eu l-am oprit să meargă la şcoală, mi-a luat Dumnezeu minţile*". Avea însă speranţa că dacă Niculae o să fie dat afară din partid, cum s-a şi întâmplat, o să ia drumul cărţii.

*

E limpede că Moromete e mai tânăr decât mulţi din tinerii care veneau acum la putere. El are un avantaj enorm faţă de ei; are darul de a contempla: „*Contempla acest viitor nesigur şi plin de ameninţări*". Starea contemplativităţii îl face „*pe deplin senin şi cu expresia aceea de*

Scanned with CamScanner

tinereţe revenindu-i pe deplin în picioare. Avea în luminile ochilor luciri care erau parcă reflexe îndepărtate ale unor teritorii care nu se vedeau". Prin urmare: „*Nu degeaba se spun despre acest om atâtea poveşti. Avea mintea pătrunzătoare. Ştia totul*". Există în realitate un astfel de Moromete? Nu mă interesează. Eu trebuie să ţin seama de orice indicaţie de comportament, cum ar fi aceasta: „*Îşi lăsă fruntea în pământ şi mersul i se încetini. Era mersul lui când se gândea şi când nu mai vedea nimic în jur*".

Tinereţea lui Moromete mai e justificată de Preda şi prin rătăcirile sale de îndrăgostit sui-generis, acum, la bătrâneţe. Sunt bătrâni viguroşi şi tineri. I-am cunoscut. Suchianu, de pildă. Îi cunosc. Cum ar fi Bădia sau cum îl bănuiesc pe nea Vasile, gumeşteanul cel văduv. I-o spune şi lui Moromete una din amante: „*ăsta e norocul tău, zice muierea. Ai minte de om tânăr, altfel ai fi murit de mult, după câte te ştiu eu*". Desigur, Moromete păcătuia, dar vorbea ca un creştin: „*Eu zic că n-o să mă lase Dumnezeu să mă canonesc când n-oi mai putea!*". „*De ce să nu te lase? Parcă Dumnezeu are milă de ăl bun şi îl pedepseşte pe ăl rău?, zise muierea*". „*Da' cum crezi tu că e?*". „*Uneori e şi după păcate, dar alteori nu e!*". Prima soţie a lui Moromete, Rada, l-a poreclit Mutul. „*Nu vorbeai neam*". „*N-avea darul vorbirii*". (Ca mai târziu să fie căutat pentru darul lui de-a le zice!). Avea mustaţă şi era tare subţirel. Şi avea o calitate unică, fără pereche pe-o rază de şaptezeci de sate: „*Mie nu-mi place băutura*". Sau: „*Nu-mi place băutura, ca pisicii untura*".

Pe ideea asta am insistat în scenariu. Seninătatea şi contemplativitatea nu fac casă bună cu omul cu minţile băute. Moromete are conduita lucidităţii pe care, ca un sportiv al minţii, şi-a cultivat-o din tinereţe. Chiar la nunta lui, i-a uimit pe toţi: „*Om la nunta lui să nu pună băutura pe limbă!*" Cum ceilalţi se tot miră că Moromete nu bea şi Moromete se miră cum de ei tot beau: „*Ce obicei or mai fi având şi oamenii să bea porcărie de-asta?!*". „*Ei, taci, au strigat toţi, a vorbit popa-n biserică. Nu vrei să ne spovedeşti, părinţele?*" Numai un popă cu mare credinţă în Dumnezeu poate fi aşa de puritan! Moromete, cu un comportament de ascet, e ca o oază în deşert. În marea de băutori a satului, Moromete e un ales. Deşi ţăran-ţăran, ocupat cu tot ce presupune această stare, el are mai cu seamă o „*ocupaţiune mentală*". Ea îi menţine tinereţea, ca şi dragostea. („*Dragostea face pe om mai deştept*", îi zice Fica). Moromete gândeşte şi iubeşte – ăsta-i secretul tinereţii veşnice. Numai un astfel de om liber poate să înţeleagă mersul lumii. Iată ce-i spune el lui Ţugurlan: „*Ţugurlane, eu ştiu încotro mergem! Noi, care am apucat să trăim pe loturile noastre până la 60 de ani, rămânem la asta. Ştiu un lucru, că pământul trebuie muncit*".

Cu astfel de viaţă, cu astfel de crezăminte a trecut Moromete la cele veşnice. El a murit de moarte bună. N-a ştiut ce-i ăla spital, doctor sau boală („*nu suferă de vreo boală, i s-a scurs viaţa*", spune doctorul). Desigur, a avut şi semnele bătrâneţii („*o lua cu ciomagul în mână pe*

Scanned with CamScanner

lângă garduri" sau fugea de acasă, la Râca). Interesant că moartea lui nu-i văzută, nu-i direct copiată după natură, ci-i povestită. Povestită lui Niculae, când de Ilinca, când de Alboaica. Iată pasajul cu roaba neputinţei: „*Nu-l mai ţineau picioarele, cădea. – Tată, te doare ceva? – Nu mă doare nimic, zicea*". Apare şi nepotul lui, Sande. „*Şi s-a apucat el să-l ia pe tata în braţe. Ce să-l ia, că era greu şi ce crezi, Niculae, că a făcut Sande? Aveam o roabă şi l-a pus pe tata în ea şi uite aşa l-a dus până acasă. Să fi văzut cum stătea tata cu capul ridicat şi se uita la drum. Şi Sande zice – Îţi place, bâtule, să te plimbi aşa pe drum? – Îmi place, mă, Sande*". Şi mie mi-ar plăcea. Moromete filmat în roabă şi apoi unghiul lui subiectiv, cu camera în roabă, cum se uită la lume, pe drum. Totul trebuie văzut din mişcare. Roaba îmi dă ideea căruţei. Viaţa ţăranului e în cea mai mare parte o viaţă în căruţă. El vede lumea de acolo. Nu ştiu ce-o să-mi iasă, o să încerc.

*

Îmi lipsesc atâtea. Am un operator pe care nu-l cunosc: Dorina. Cine e Dorina? Ştiu eu cum o să coopereze?!... Nu-l am nici pe Bădia. Şi i-am tot telefonat. Nu se poate face film în condiţiile ăstea!... Păcat de idei. Dar o umbră din ele şi tot o să iasă. Totul nu se poate. Cum nu văd nici amestecul dintre ţăranii autentici şi Bădia. Deşi el pare însuşi ţăranul autentic! Dar dacă nu apare? O să renunţ la Moromete bătrân. La Moromete senil, care nu mai recunoaşte pe nimeni şi vorbeşte în dodii. Bădia poate să-l joace. E şi el cam pe-acolo. Iar replica finală, parcă îl şi aud spunându-i-o doctorului: „– *Domnule, eu întotdeauna am dus o viaţă independentă*". I se potriveşte şi Bădiei ca o mănuşă. Moromete redevine copil. Apare iar miopia existenţei. Dovadă că el se simţea bine, nu-l durea nimic, „*dar nu prea mai sunt conştient*". Totuşi, Moromete e conştient că nu mai e conştient!... Eu trebuie să-l văd mereu prin miopia lui Niculae. Care nu l-a înţeles niciodată cu adevărat pe tatăl său. Dovadă că abia peste un an de la moartea lui Moromete îşi dă seama că nu mai are tată, deşi are un copil care „*seamănă la frunte şi la ochi cu tata*". Niculae îşi justifică absenţa de la căpătâiul tatălui bolnav, lăsat de putere, prin aceea că n-a vrut să-l vadă „*tare bolnav şi cu chipul morţii pe faţă*". Acum însă îl apucă regretul: „*Tată! De ce nu te-am visat niciodată şi de ce mie nu mi te-ai arătat la fel ca mamei? Eşti supărat pe mine că n-am fost la căpătâiul tău când ai murit?*"

Preda a adăugat deci în finalul romanului-fluviu visul Catrinei. Zic a „adăugat", pentru că în logica personajului Moromete, cum am văzut, stă reîntoarcerea la credinţă. Mie mi-e imposibil să cred, aşa cum am arătat şi în scenariu, că Moromete s-a dus „dincolo" neîmpăcat cu Dumnezeu! Dar iată ce-i spune ea lui Niculae: „*Niculae, zice, l-am visat zilele astea pe taică-tău. Moşule, zic, tu eşti? Eu sunt. L-ai văzut pe Niculae că a venit la înmormântarea ta? L-am văzut. Şi cu Dumnezeu ce*

Scanned with CamScanner

faci? Nu mi-a răspuns, a tăcut". În discursul Catrinei apare ceva nou: trufia lui Moromete! Ea a văzut (în vis) că el „*nu păstrează acolo unde e, cu privire la moartea lui, nici bucurie, nici tristeţe, ci singurătate şi tăcere*". Această amuţire, reîntoarcere la starea dintâi, când i se spunea Mutul, să fie reacţia lui Preda la realitatea epocii, acel *ştiu încotro ne îndreptăm* al lui Moromete?... Catrina a văzut deci cum a stat Moromete cu oamenii, cu păcatele lui din ultimii zece ani şi cu propriii lui fii, dar cu Dumnezeu? „*Fusese el necredincios, adăugase mama, dar singurul lui păcat în afara necredinţei şi a rătăcirii din urmă nu fusese decât trufia, prea credea că n-o să moară niciodată şi aşi fi vrut să ştiu dacă Dumnezeu l-a iertat*". „*Şi tata ce-a răspuns?*", zice Niculae. „*A tăcut. N-a răspuns nimic*". Adică aşa cum făcuse în partea din urmă a vieţii lui, când dădea de înţeles că singurătatea şi tăcerea nu pot fi alungate de nimeni o dată ce au pătruns în inima omului şi că nu-i mai rămânea decât trufia, pe care o păstrează şi dincolo de moarte, cu toate că moartea se luptă cu noi să ne ia totul...

Nu, nu acesta e Moromete. De câte ori l-a trădat Marin Preda? Până şi dincolo de viaţă l-a trădat! Cred că bea Havana Club când a scris aceste „*trădări*" şi „*re-trădări*". Numai un om cu minţile băute poate să uite că Moromete s-a trezit iar credincios. Suntem un neam de creştini. Mi-e imposibil să cred că ţăranul român Moromete zace şi acum, acolo, în neant, singur şi tăcut, certat cu Dumnezeu. Până şi Niculae a învăţat ceva esenţial de la el: „*Şi eu vreau să spun ca şi tine că binele n-a pierit niciodată din omenire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toţi*".

Sunt, am fost tare supărat pe Preda. Am suferit mult pentru „trădările" sale. M-a îndurerat că a trăit într-o epocă ticăloasă, cu care până la urmă s-a cam asemănat, fiindcă s-a îndepărtat de Moromete fără remuşcări. Pe undeva, prin părţile esenţiale, **Moromeţii** e un roman ratat. Un Moromete fără credinţă, fără Dumnezeu, e o aberaţie. Chiar şi în visul Catrinei. Dar Dumnezeul lui există permanent, în pământ, în „*sfânta masă*" şi „*sfânta pâine*" – pâinea cea de toate zilele, în „*lumina veşnicei zile de vară care scaldă bătătura şi salcâmii*". Există prin geniul lui Preda, care nu-i aparţine. Tezistul sau chiar oportunistul Preda şi-a vârât mereu coada în Dumnezeul lui Moromete. Geniul e de la Dumnezeu şi are o sferă incontrolabilă, insondabilă, fiind o sferă mai largă decât conştiinţa şi raţiunea. Vreau să spun că între geniul lui Preda şi conştiinţa sa nu mai putem pune semnul egal, ca în cazul lui Tolstoi, bunăoară. Conştiinţa i-a jucat multe feste lui Monşer. Îmi pare rău că Preda nu este un Tolstoi al românilor, tot aşa cum îmi pare rău că Eminescu nu e Shakespeare al nostru.

Desigur, Eminescu nu şi-a ajuns modelul pentru că a trăit prea puţin, nu a avut timp să-şi termine Templul dramatic pe care atât de titanic l-a proiectat. Pe Marin Preda, în schimb, l-au împiedicat epoca şi conştiinţa sa. E limpede că Moromete al meu, din film, va fi foarte deosebit de Morometele predist. În el vei găsi, Monşer, verticalitatea

Scanned with CamScanner

personajului, pe care i-o dă credinţa. Vei vedea şi ce mari temeiuri are credinţa lui Moromete. Cred că Preda nu şi-a construit romanul şi personajul său ca un arhitect. Lui Preda, repet, i-a scăpat personajul sau nu l-a exploatat deplin. Moromete este un personaj care şi-a depăşit creatorul. Pentru simplul motiv că Moromete nu aparţine unui singur creator, adică lui Preda. Dovadă că eu pot să fac un film mai larg decât contururile operei lui Preda, care îl are în centru pe Moromete. Moromete e Ţăranul român. El e Creştinul de pe la noi. L-am întâlnit şi în Moldova şi în Maramureş şi în Banat. Ba l-am întâlnit şi aiurea. În Israel şi în America. El este universal. E loc să mai scriem cărţi sau să mai facem multe filme despre el. Moromete nu este proprietatea lui Preda sau a altcuiva. El trăieşte chiar dacă n-ar fi existat Marin Preda, chiar dacă n-ar fi existat **Morometii**. M-am convins de acest lucru la Siliştea-Gumeşti, unde am dat peste atâţia Morometi care nu ştiau de existenţa lui Moromete şi a Morometilor lui Preda. Sau câte alte obiceiuri şi personaje noi n-am descoperit, care întregesc sau dau o dimensiune şi mai nebănuită lumii lui Moromete?!

Teoria „creşterii arborescente"

Un caz aparte de „provocare la lectură" îl reprezintă filmul **Morometii** (1987), ecranizare – după romanul omonim al lui Marin Preda – a regizorului Stere Gulea, film care ne-a prilejuit, din unghiul speranţei şi, implicit, al actualităţii, o meditaţie asupra raportului film-roman. Pentru că filmul ne-a trimis la roman, la recitirea lui, respectiv a volumului întâi al capodoperei lui Marin Preda. Sunt ecranizări însă care nu te trimit la sursa literară. Care trăiesc perfect prin ele însele. Ceva ne-a nemulţumit, deci, la vederea şi, apoi, la revederea filmului, deşi mărturisim că această ecranizare ne-a impresionat puternic, cum de mult nu ni s-a mai întâmplat la un film românesc. După cum tot aici e locul să mărturisim că întreg comentariul care urmează ne-a fost refuzat sistematic de presa comunistă, pe motiv că s-au primit „indicaţii de sus să nu se critice filmul **Morometii**"!

Ne-a impresionat la modul „anamnesis", aşa cum pe spectatorul antic îl impresiona o reprezentaţie panateniană sau un mister eleusin, aşa cum pe spectatorul modern îl impresionează orice montare Shakespeare, adică aşa cum îl impresionează pe cel ce vine la spectacol cu *mitul* ştiut de acasă. Pentru a-l confrunta cu viziunea altuia. Ne-a impresionat, aşadar, pentru că romanul lui Preda era în noi, trăia ca un mit. Pentru că impresionantă este povestea omului care stăpâneşte la început timpul, care se luptă apoi cu el, care *amână* pe toate căile săvârşirea inevitabilului, ca, în fine, *„timpul să nu mai aibă răbdare"*. E conflictul etern dintre individ şi istorie, dintre microcosmos şi macrocosmos, când echilibrul dintre eu şi lume se menţine sau se năruie.

Scanned with CamScanner

Acest conflict însă este marginal în film, simplificat, cum simplificate şi inconsistente sunt şi unele personaje, cum este Ţugurlan, de pildă, faţă de modelul romanesc. Cu alte cuvinte, dimensiunile viziunii lui Preda – în pofida declaraţiilor regizorului de a se pune în slujba cărţii, de a o transpune cât mai fidel – au fost reduse la una singură: la aspectul întunecat, dramatic şi sumbru al vieţii, sau, cum ar spune Moromete la fierăria lui Iocan, la *„ocupaţiunea manuală a românului"* şi aproape deloc la *„ocupaţiunea lui spirituală"*. Filmul se derulează ca o permanentă încruntătură a unui Moromete teluric, chinuit, posedat, prin urmare, în nota gravă, ceţoasă, instinctuală a existenţei. Un fel de pleonasm (în estetica urâtului): totul fiind negru pe peliculă alb-negru.

Viziunea lui Preda, bazată pe o stare de relativ echilibru între eu şi lume, pe o stare a satului de relativă prosperitate, culminând cu episoadele secerişului, treierişului, morăritului, primei pâini coapte (memorabila scenă din curtea surorii lui Ţugurlan), condiţii necesare „filosofării", setei de „a face politică", a fost, cum spuneam, sărăcită de câteva dimensiuni principale.

În primul rând, nu am regăsit „mitul" păstrat ca o speranţă în adâncurile fiinţei noastre ani de zile de la prima lectură a romanului, adică acea senzaţie totală de viaţă, acea *aură de mister* permanent ce-l înconjoară pe Moromete şi lumea lui, acel păienjeniş de stări şi gânduri care *pregăteşte* orice întâmplare, acea *stare permanentă de joc, de spectacol,* a personajului principal, acea întorsătură socratică a minţii lui, o *maieutică* sui-generis, cu înaintări şi reveniri derutante, cu un cuvânt, acea *„aventură a conştiinţei"*, cum o numea autorul însuşi!

În al doilea rând, nu am regăsit *umorul* lui Preda, viziunea comică pe care el a proiectat-o asupra Morometilor şi asupra existenţei în general. Aici e cheia artei lui Preda, o artă prin excelenţă spiritualizată, ironică, distanţată, clasică, demiurgică. De unde simplitatea monumentală a romanului **Morometii**, o simplitate care adună în măreţia ei toată bogăţia şi varietatea lumii.

O altă dimensiune care lipseşte ar fi cea auctorială, care vine, de asemenea, din arta lui Preda, adică acea voce a creatorului *(skaz*-ul, cum îi spuneau formaliştii ruşi), care însoţeşte tot timpul personajele. Ceva esenţial din această voce auctorială îi este transmis eroului principal. Preda îl dublează mereu pe Moromete. Personalitatea socratică a acestuia se exprimă printr-o tehnică *maieutică* în vorbire, prin acel fel special de a pune întrebări, întrebări cu „bătaie", cu dublu sau chiar triplu sens, dar, mai ales, prin aceea că Moromete *„vorbeşte singur"*, zice Preda, *„din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile"* (cap. XX). Prin felul acesta al său de a gândi cu glas tare, Moromete mereu defineşte şi redefineşte lumea.

În fine, lipseşte esenţialul, adică acel Moromete *solar,* care este *un mod de a fi al românului dintotdeauna,* permanenţa spiritualităţii sale, speranţa şi actualitatea lui estetică, universalitatea sa.

Scanned with CamScanner

Aşadar, la o analiză paralelă film-roman reiese că filmul este o reducţie, o amputare a romanului la toate nivelurile. Desigur, preferi romanul, complexa lui orchestraţie, susţinută de o viziune pitorească, multicoloră a lumii, amestec de comic şi tragic, de banal şi monumental, de linişte şi dramatism, de blândeţe şi ironie, de puritate şi violenţă, de raţiune şi primitivism. Dar şi filmul există, filmul e altceva, se poate contraargumenta, are viaţa lui în alb-negru diferită, deci, de a romanului, la lectura căruia poţi reveni oricând netulburat. Numai că o astfel de ecranizare se produce poate la un secol o dată, ţinând seama de natura economică a cinematografului. Problema pentru o cinematografie săracă, precum cea românească, este de a alege acea lecţură cinematografică, acea viziune personală care este *cea mai bună*, aşa cum a gândit lucrurile şi a procedat Ion Cantacizino când a renunţat la scenariul său după **O noapte furtunoasă** şi l-a preferat pe cel al lui Jean Georgescu, susţinându-l din toate puterile şi ca producător. Acesta este însă un alt aspect al lucrurilor, pe noi, aici, interesându-ne îndeosebi foloasele pe care le poate aduce teoria ecranizării întru crearea unui cinematograf al speranţei, al valorii.

După cum s-a observat din cele de mai sus, am adus obiecţii serioase filmului. Şi totuşi ne întrebăm acum: limitele filmului **Moromeţii** nu sunt limitele filmului în general faţă de roman? Ce ar fi putut face mai bine un regizor înzestrat ca Stere Gulea? Nu este oare din capul locului avantajul romanului că fiecare cititor poate face ecranizarea *lui*, distribuţia *lui* etc.? De ce văzând **Bietul Ioanide** (1980), de pildă, filmul lui Dan Piţa, te duci la romanul omonim al lui Călinescu ca la propria ta viziune şi distribuţie mai sigură şi mai complexă? De ce, la fel, dacă vezi ecranizări după romanele lui Dostoievski, după **Război şi pace** sau **Don Quijote**, te reîntorci la sursele literare ca la nişte viziuni totale, care te-au marcat mai profund?

Omul a simţit întotdeauna nevoia să se regăsească pe sine în „oglinzi" absolute, atotcuprinzătoare, în totalităţi, cum sunt miturile, epopeile, marile romane. De ce, în schimb, dacă vezi **Moarte la Veneţia** (1970) sau **Nopţi albe** (atât versiunea din 1975 a lui Visconti, cât şi aceea a lui Pâriev din 1959), **Stepa** (1977) sau **Călina roşie** (1974), **Nunta de piatră** sau **Pădureanca** nu simţi nevoia să te duci la sursa literară? De ce filmele te satisfac prin ele însele?! Şi doar nu este vorba aici de faptul că regizorul cutare, care a ecranizat un roman de Dostoievski, e mai puţin înzestrat decât cel care a ecranizat o povestire a aceluiaşi Dostoievski!

Prin urmare, e vorba de un specific al limbajului filmic, de imposibilitatea lui de a reflecta „*totalitatea obiectelor*", de care vorbea Lukács, care considera că filmul e mai aproape de nuvelă decât de roman: „*După părerea mea, dacă filmul are vreo legătură de rudenie cu vreun gen literar, acesta e mai degrabă nuvela decât romanul, iar nuvela nu cunoaşte, nici ea, nevoia totalităţii obiectelor*". Nu există nici pentru

Scanned with CamScanner

Lukács o ecranizare după un roman care să fie o echivalenţă pe măsură. Şi, totuşi, continuă să se facă cu mult curaj ecranizări după mari romane. Pentru că în firea omului este să încerce, să escaladeze culmi neatinse, pentru că în firea lui este să ţintească totalitatea. Şi o excepţie ca **Lista lui Schindler** de Steven Spielberg, tras după romanul omonim al lui Thomas Keneatly, pare să confirme regula.

Nu zicea oare, în 1911, primul teoretician de film din lume, Ricciotto Canudo, în **Manifestul celor şapte arte**, că filmul este o *„artă de sinteză totală"*? Şi, într-adevăr, el este o sinteză de epică, dialog, pantomimă, muzică etc., dar în ce sens *totală?* Filmul lui Bondarciuk **Război şi pace** nu mă satisface ca romanul lui Tolstoi. Pentru că, în ultimă instanţă, în cunoaştere – şi arta e o formă de cunoaştere sensibilă – nu *sinteza* mijloacelor de expresie, a *tuturor* mijloacelor de expresie este hotărâtoare, ci *viziunea* de ansamblu asupra lumii pe care aceste mijloace o slujesc. Un desen sau un haiku pot satisface mult mai deplin o asemenea viziune decât nu ştiu ce superproducţie cinematografică beneficiind de o supersinteză de mijloace! Tendinţa filmului, a unor cineaşti sau cinematografii de a concura epopeea, de exemplu, nu este o soluţie pentru această artă. Valoarea filmului, a oricărei arte, constă în cunoaşterea propriilor posibilităţi, a propriilor limite.

Calea de a le depăşi există însă: este aceea naturală, rostită de Camil Petrescu, care, invocând opera lui Shakespeare, spunea că *„un text genial are nevoie de interpreţi geniali, mai exact: congeniali"*. Iar interpreţii geniali sunt creaţi de regizori geniali. În consecinţă, pentru a-i ecraniza perfect pe Dostoievski, Tolstoi sau Balzac, pentru a găsi o echivalenţă a *„totalităţii obiectelor"* care să trăiască prin sine, e necesar ca cel ce o face să aibă geniu. Vezi la noi cazul **Pădurea spânzuraţilor**. Cealaltă cale, căci mai există una, este aceea de a nu te... aventura, de a cunoaşte teoria *„creşterii arborescente"*.

Această teorie a rostit-o tot Camil Petrescu, într-un interviu din 1954, cunoscut sub titlul **Cum am scris romanul „Un om între oameni"**. Mai întâi, el explică cum a scris drama **Bălcescu**, ca apoi să continue: *„Când peste un an am fost solicitat să scriu un scenariu de film despre Bălcescu, m-am bucurat fiindcă vedeam aici prilejul, date fiind posibilităţile ecranului, să realizez concret un mare număr de episoade care nu puteau intra în piesa de teatru. Am scris, deci, scenariul nu schimbând piesa în limitele ei constitutive, ci îmbogăţind-o cu material lăsat deoparte, amplificând-o din interior. Era, cum aş spune, o creştere arborescentă, în care rădăcinile se înfigeau mai adânc şi ramificaţiile se îngroşau, sporind. Dar s-a întâmplat aici acelaşi lucru ca şi cu piesa: cadrul scenariului de film s-a dovedit şi el prea mic pentru bogăţia de fapte pe care o ofereau sugestiile istorice"*. Aşa a trecut de la scenariu, care îşi aşteaptă şi azi materializarea filmică, ca şi celelalte scenarii ale sale, de altfel, la scrierea romanului, la o nouă *creştere arborescentă*, deci, cu rădăcini mai adânci şi ramificaţii mai bogate, complete chiar.

Scanned with CamScanner

Aşadar, dacă cineva vrea să ecranizeze un roman de tipul **Un om între oameni** trebuie să renunţe, în numele iubirii pentru opera literară respectivă şi al autorităţii punctului de plecare, la unele rădăcini şi ramificaţii, să săvârşească o simplificare sau o „descreştere arborescentă"! În această ordine de idei, e important să reamintim aici şi opinia lui Rebreanu, care, înainte de premiera filmului **Ciuleandra** (1930), întâiul *„film sonor şi vorbitor"* din istoria cinematografului românesc, îşi exprima punctul de vedere (era prima opinie de acest fel) în problema dificilă a ecranizării: *„Scenariul filmului s-a lucrat după romanul meu, bineînţeles fără să se respecte întocmai arhitectura romanului, lucru ce ar fi fost de altfel imposibil. Calităţile unui roman nu pot fi redate într-un film şi transpunerea unui roman pe ecran întâmpină aceleaşi dificultăţi ca transformarea unui roman în piesă de teatru. De aceea, realizatorii filmului au fost nevoiţi să introducă scene noi pentru ca filmul să aibă variaţie, să prezinte interes, să dea posibilitatea de manifestare actorilor şi să poată introduce muzică"*.

Iată de ce e fals să-ţi propui a sluji, a fi fidel sau „a concura" romanul, adâncimea şi complexitatea lui. În această direcţie, performanţele cineaştilor englezi sau americani sunt de natură pur factologică, exprimându-se îndeosebi prin forma serialului. Filmul e însă altceva. Ceea ce poate să-şi propună un regizor autentic este să respecte cu fidelitate spiritul operei literare inspiratoare, chiar dacă face abateri de la litera ei. Aşa cum a procedat Constantin Vaeni când a transpus romanul **Intrusul** pe peliculă, dându-i un titlu profund predist: **Imposibila iubire** (1984) sau cum a procedat autorul însuşi când şi-a ecranizat scrierile: **Desfăşurarea** (Paul Călinescu, 1955) şi **Marele singuratic** (Iulian Mihu, 1977). Nemaivorbind de scenariile originale, cum ar fi **Porţile albastre ale oraşului** (Mircea Mureşan, 1974), Marin Preda fiind poate singurul mare scriitor al „obsedantelor decenii" care nu a făcut compromisuri nici la acest capitol.

La noi, însă, trădarea spiritului operelor literare a fost, cum am văzut, o practică obişnuită, având în principal două cauze: precaritatea sau inapetenţa culturală a ecranizatorilor, care le luau drept pretext pentru elucubraţiile lor, şi aspectul material, opera literară fiind transformată în asemenea grad încât să poată părea o „creaţie nouă", un scenariu „original" pentru ca plata, exceptând ideea, să fie integrală! Denaturări în spiritul operelor, pe baza unei totale neînţelegeri a teoriei *„creşterii arborescente"*, s-au produs cu o incredibilă cruzime, ca în cazul primului nostru roman de analiză, **Adela**! Ce să mai spunem de acele denaturări care nu sunt nici în litera, nici în spiritului operelor, cum s-a întâmplat cu proza fantastică a lui Mircea Eliade! Dar cel mai mult de suferit au avut înseşi scrierile autorului acestei teorii, Camil Petrescu. Filme după scenariile sale nu s-au făcut, în schimb s-au atacat marile sale creaţii, adaptatorii respectivi făcându-le de nerecunoscut. După romanul **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** s-au rea-

Scanned with CamScanner

lizat aproape simultan două filme, **Între oglinzi paralele** şi **Ultima noapte de dragoste**, în manieră calofilă, alterând grav spiritul camilpetrescian de natură profund anticalofilă. Redusă la o intrigă gratuit spectaculară, la un comportament exterior, de tip sentimental, ecranizarea, şi într-un caz şi în celălalt, a pierdut din profunzimea analitică a cărţii, din anvergura care dă viaţă ideilor ei, din acurateţea şi originalitatea unei gândiri care a creat modelul, inegalat încă, al intelectualului român (din perioada interbelică).

Să luăm însă un exemplu şi mai tipic în acest sens, un proiect foarte ambiţios, filmul **Cei care plătesc cu viaţa**, inspirat din **Jocul ielelor**, **Patul lui Procust** şi nuvela ce dă însuşi titlul filmului, premonitoriu prin el însuşi, căci, după câteva săptămâni de la premieră (16 octombrie 1989), unii au plătit cu viaţa, „în direct", curajul de a trăi în libertate. Dacă din punct de vedere audiovizual această temerară încercare cinematografică este o demonstraţie rafinată de profesionalitate, în schimb, din punctul de vedere al teoriei ce formează obiectul acestui capitol, filmul este un eşec, pentru că mecanismul adaptator a operat distructiv tocmai asupra spiritului literaturii inspiratoare.

„Despărţirea" de opera lui Camil Petrescu s-a petrecut în plan ideatic, la nivelul substanţei sau, altfel spus, în termeni estetici, la nivelul *stilului*. Incompatibilitatea dintre viziuni s-a tradus prin incompatibilitatea dintre *stiluri*. Stilul lui Camil Petrescu este prin excelenţă intelectual şi analitic, raţional şi exact, programatic şi lucid, nervos şi polemic, ca o *„simfonie intelectuală"* (G. Călinescu), născut din tensiunea ideilor, din conflictul neconciliabil dintre ideal şi realitate, dintre absolut şi relativ, un stil specific unei lumi a problemelor de conştiinţă.

Filmul lui, în schimb, are un stil *retro* şi apăsat calofil, uneori „excentric", amintind de o mihalkoviană ecranizare după Cehov. Limbajul s-a vrut ambiguu şi poetic, ca un vis fotogenic, ca o imagine de muzeu de antichităţi. Un stil *retro* şi chiar *melo* uneori, care, desigur, se potriveşte perfect lumii pe care o reflectă, o lume redusă în principal la latura sentimentală, ca şi în cazul celorlalte două ecranizări mai sus menţionate. Stilul lui Camil Petrescu e ca un monolog polemic, acid, nervos, căci omul i-a împrumutat stilul său operei. Acest stil este, deci, antiretro, antimelo, anticalofil, opus în raport cu tot ceea ce nu înseamnă atitudine şi actualizare. De unde şi ritmul tensionat, alert, anti-ritualic, comparativ cu ritmul lent, elegant, ceremonios al filmului, care nu e străbătut prin nici o fibră a lui de premoniţia evenimentelor din decembrie 1989.

Regizorul a decupat, aşadar, din opera inspiratoare mai mult părţile anecdotice, din care a creat un story melodramatic, având adică toate atributele acestui gen: amorul pasional, sinuciderea, complicaţiile sentimentale, morfinomania, crima, cultivarea exoticului şi a situaţiilor-limită etc. Dacă toate acestea Camil Petrescu le ridica la Idee, dacă erau doar un pretext pentru *quidittatea* substanţei, la ele sunt „substanţa" filmică însăşi.

Scanned with CamScanner

Aici Gelu Ruscanu nu mai „*vede idei*", tot procesul său de conştiinţă se „rezolvă" în pregenericul firmului, în discuţia din lift, când colegul său de redacţie, Velescu (la Camil Petrescu, Praida), care va avea un ascendent moral şi previzionar (în sens de a posteriori) asupra sa tot timpul, după „modelul" filmelor cu ilegalişti, îl lămureşte din capul locului, fără echivoc, ce e cu „*dreptatea absolută*", aşa cum au procedat de regulă activiştii care au umplut ecranul românesc cu „indicaţii"!

Deci, Gelu Ruscanu debuteaz„ ca un învins. Ca şi Ladima, de altfel. Personajele camilpetresciene devin în ipostaza lor filmică nişte rataţi fără de idee, mistuiţi de iubiri malefice. Drama lui Gelu Ruscanu devine astfel o melodramă. Mistuirea pentru o idee devine aici mistuirea pentru o femeie. Însăşi sinuciderea lui Gelu Ruscanu este superfluă, chiar o caricatură: el şi-a sacrificat idealul pentru salvarea lui Boruga, prin urmare, pentru un alt ideal. Normal ar fi fost, dacă a optat conştient pentru cauza dreptăţii sociale, să moară şi el „simbolic" precum Boruga şi Ladima (care nu se mai sinucide ca în roman!), ucişi în final de gloanţele care înăbuşă o demonstraţie a muncitorilor tipografi. Aici e o situaţie răsturnată, cu efect parodic, faţă de aceea din finalul unui film ca **Să mori rănit din dragoste de viaţă** (Mircea Veroiu, 1984), unde tânărul erou moare chiar „*din dragoste de viaţă*"! Istoria însă avea să se scrie altfel, pentru că în realitate, în decembrie 1989, faţă în faţă au stat revoluţionarii de ieri, unii dintre ei deveniţi între timp călăi, cu revoluţionarii de mâine, care, cu excepţia victimilor şi a unora dintre ei, au ajuns călăii de azi. În esenţă, nimic nu se schimbă, istoria îşi repetă, deşi în alte contexte, erorile.

Aşa stând lucrurile, „*dreptatea absolută*" e mai degrabă de partea lui Sineşti, care, atunci când e anunţat (se află la Operă împreună cu Maria, nevasta sa) că au fost împuşcaţi oameni la demonstraţia cu pricina, spune: „*Să nu mai fiu deranjat pentru aşa ceva. Cine nu se supune, plăteşte... cu viaţa*!" Aceasta e replica nedreptăţii sociale, a puterii dictatoriale, care se crede absolută. Dar Gelu Ruscanu mai pierde bătălia – în viziunea lui – şi prin aceea că explicaţia diabolică a lui Sineşti, în momentul limită al înfruntării de la redacţie, anume că Maria ar fi o mitomană erotică („*dacă a scris aşa ceva acolo*", cum că el ar fi un criminal), este preluată ca o sugestie preţioasă de către regizor şi transferată la nivelul personajului: Maria a fost construită chiar în această cheie! Ruscanu nu mai are argumente în faţa... spectatorului, care, logic, îi dă necondiţionat dreptate lui Sineşti. Intelectualul este învins de politician. În disputa cu Sineşti, Ruscanu pierde lamentabil. Ideile lui vii, ca o sabie ascuţită, ivite din cunoaşterea *a priori*, din trăirea gândirii, sunt aici moarte, tocite. Sinuciderea lui nu mai e un simbol al unei demonstraţii pure, ideale, care ne arată că dreptatea absolută există, dar nu poate fi realizată într-o societate coruptă, inumană.

Actualitatea estetică a ideilor lui Ruscanu este confirmată, cu fiecare nouă generaţie de cititori, de valoarea operei lui Camil Petrescu, de viabilitatea tipului de intelectual (interbelic) pe care l-a creat. Din

Scanned with CamScanner

acest punct de vedere, Ruscanu nu este un ratat, este cel mult o victimă a lumii în care i-a fost hărăzit să trăiască. Dovadă că, din perspectivă metafizică, dar chiar şi istorică, până la un punct, Sineşti şi „clanul" lui au pierdut, vor pierde mereu, iar ideile unor Ruscanu au rămas, trăind cel puţin ca ideal, ca actualitate estetică.

Prin urmare, dacă e adevărat că cei care nu se supun plătesc cu viaţa, atunci viziunea asupra istoriei rămâne una pesimistă. Poate de aceea intelectuali ca Ruscanu sau Ladima sunt văzuţi ca nişte rataţi fără idee, la fel şi lucida Doamnă T., ca şi actorii Dinu Dorcea şi Mimi (transformaţi din Fred Vasilescu şi Emilia), care evadează cum pot, el la Paris, ea în iubiri iluzorii. Totul e derizoriu, fără valoare.. Ca şi lehamitea de care e cuprinsă cinematografia noastră postdecembristă. Viaţa însăşi nu mai are valoare. Nici iubirea. Ruscanu refuză iubirea, adică fuga în lume, pe care i-o propune Maria ca în eminescianul **Făt-Frumos din tei**, deci refuză viaţa, fără motivaţii interioare, fără nici o explicaţie! Nimic nu mai e sigur, totul „glisează". Nu întâmplător, poate, această lume a „rataţilor" este văzută ca prin ceaţă, condamnată la o apariţie *retro, melo,* calofilă, nostalgică, frumoasă pe dinafară şi putredă pe dinăuntru, fixată definitiv prin acea copertă finală, „proletcultistă", prefigurând „viitorul" de tristă amintire al ţării, ca într-un muzeu, ca într-o colivie, ca într-o epocă revolută!

Desigur, superbă viziune, recognoscibilă de altfel şi în alte ecranizări după opere a căror acţiune e plasată în perioada interbelică, cum ar fi chiar **Domnişoara Aurica,** cu observaţia că lumea filmului **Cei care plătesc cu viaţa** e închipuită sau prelucrată nu e creaţia lui Camil Petrescu, neavând aproape nimic comun cu ea, cu spiritul ei, pentru că această creaţie are, aşa cum am spus, stilul actualităţii estetice. Teoria „creşterii arborescente" a funcţionat, deci, în acest caz, împotriva spiritului viu al celei mai complexe viziuni intelectuale din literatura noastră, împotriva speranţei înseşi. Bogăţia literară a unui personaj a fost transformată în sărăcia lui cinematografică, tăindu-i dimensiunile, aripile, precum i le-a tăiat păsării Kiwi mediul poluant! Acest fapt s-a petrecut cu mai toate marile personaje ale literaturii noastre, de la Ion şi Ioanide la Petrini şi Moromete! O reparaţie în acest sens o va produce **Patul lui Procust** (2001), un model de ecranizare fidelă, cum vom arăta în alt capitol. În cazul lui Moromete, ca să revenim la exemplul iniţial pus în discuţie aici, distorsiunea e şi mai gravă. Eroul lui Preda nu este numai dionisiac şi teluric, este şi apolinic şi solar, mai ales solar, în prelungirea bâlnelor ruseşti, care au inspirat chiar un film muromeţian, numit **Balada voinicului /Ilia Muromeţ** (r. Alexandr Ptuşko, 1958), cu ecou se pare şi în sufletul lui Marin Preda. Lumea însăşi, a lui Preda ca şi a noastră, nu este numai întunecată şi urâtă, ci şi solară, veselă şi încurajatoare. Să ne amintim de începutul părţii a treia a romanului, de elogiul făcut ţăranului, în tradiţia discursului lui Rebreanu de la Academie, când Omul se pregăteşte de prima zi de seceră! E un elogiu adus deopotrivă *muncii,* bucuriei pe care o trezeşte în om, cât şi *naturii,* când minunile ei *„răzbat*

Scanned with CamScanner

cu putere în viaţa câmpiei şi pătrund înăuntrul omului subjugându-l (...) atunci omul râde încet, obsesiile lui se topesc şi o bucurie liniştită, aproape neştiută nici de el însuşi, dar luminoasă şi eternă ca şi cerul, se aşterne pe chipul lui". Nici natura, care a fost marele câştig al cinematografului, nu trăieşte în film, nici această bucurie liniştită, luminoasă şi eternă, alungându-i măcar şi pentru o clipă obsesiile, nu se vede pe chipul lui Moromete sau pe al oricărui alt personaj.

În fine, filmul, această primă variantă (lectură) cinematografică a **Moromeţilor** – căreia, peste un deceniu, aveam să-i opunem o cu totul altă viziune în **Credinţa lui Moromete** – întunecă până şi cel mai frumos lucru din roman: finalul – care consfinţeşte tenacitatea lui Niculae de a merge la şcoală şi sacrificiile Catrinei şi ale lui Moromete de a face rost de banii necesari taxelor pentru internat fi este văzut prin ceaţă. Un final în ceaţă îl „desfiinţează" chiar şi pe Moromete, un personaj universal, care, într-o „căruţă fantomă", ca în filmul lui Kachyna, **Căruţă spre Viena** (1966), rătăcind, alături de Niculae, în pâcla deasă, pierzându-şi parcă încrederea în el şi orice *speranţă*, spune (ceea ce Moromete al lui Preda n-ar fi fost capabil s-o gândească vreodată): „*Unde mergem noi acum, Niculae?*" Această îndoială şi orbecăire în ceaţa istoriei, această lipsă de încredere în viitor îi anulează filmului însuşi actualitatea lui estetică, care se măsoară nu cu anii, ci cu eternitatea speranţei.

Dovadă că viitorul ţării nu a fost dictatura, ci deschiderea pe care au adus-o evenimentele din 21-22 decembrie 1989, o deschidere pregătită şi de actualitatea estetică a romanului lui Marin Preda! Chiar dacă oportuniştii vor fi, firesc, aceiaşi, societatea avea să aibă un cu totul alt orizont de aşteptare, idealurile ei fiind la antipodul vechiului regim. O categorică viziune fără speranţă, ca aceea din film (de altfel, nici un cineast nu a prevăzut, măcar simbolic, răsturnarea fostelor structuri, implicit a foştilor dictatori), este contrazisă, pe de o parte, de existenţa unui Moromete solar, ca o speranţă perpetuă aflată în noi, iar, pe de altă parte, de destinul lui Nicolae, adică al lui Preda însuşi, de cariera lui rodnică, de creaţia sa remarcabilă, inclusiv de **Moromeţii**, fără de care n-ar fi existat nici ecranizarea ce a constituit punctul de plecare pentru o teorie a ecranizării, în favoarea unui cinematograf al speranţei.

Ticăloşia generală

În filmul tras după romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** al lui Marin Preda, autorii au inventat o scenă homosexuală care a fost jucată de Mircea Albulescu, pe vremea aceea secretar de stat, şi Ştefan Iordache, încă actor. La conferinţa de presă care a urmat după vizionarea filmului, cele mai multe întrebări ale ziariştilor s-au referit la această „*scenă destabilizatoare*", cum a numit-o Ion Cristoiu, consilierul filmului, referindu-se la amorul dintre un secretar de stat şi un actor. Ştefan

Scanned with CamScanner

Iordache a spus: *„Poate lumea nu-i mulţumită de ce facem noi acolo. Nu ne-a fost uşor. După ce Mircea m-a sărutat pe gură, după ce m-a mozolit, după ce m-a omorât, ca să-mi treacă scârba, m-am dus la o masă ca să beau ceai dintr-o sticlă. Şi, culmea, cu un aer nevinovat, vine la mine şi-mi zice: «Pot să beau şi eu din sticla ta?». Normal, ca să ne iasă bine această scenă, ne-am dus în Occident pentru documentare!"*

Când se întinează memoria sau opera unui dispărut, se spune: „Se răsuceşte mortu-n groapă". După vizionarea cu presa a filmului **Cel mai iubit dintre pământeni**, Nicolae Preda, fiul lui Marin Preda, cu o figură întristată, mi-a spus: *„Cred că se răsuceşte tata-n groapă!"* Mutatis mutandis, acelaşi gând şi l-a exprimat şi Elena Preda, soţia marelui scriitor, de faţă fiind şi Ioana Bulcă, prin care am cunoscut-o: *„Un ţăran ca Marin Preda n-ar fi putut scrie niciodată o scenă de homosexualism"*. S-ar putea replica, uşuratic, că filmul este altceva. Dar buba (hiba) se află în altă parte. Indiferent că ar fi fost la mijloc (luată ca pretext) opera lui Preda, Cioran sau Dostoievski, filmul tot ar fi conţinut *„scena destabilizatoare"*! Sentimentalii nu ştiu de ce sunt în stare regizorii noştri!

Regizorii noştri se întrec în viziuni de groapă: care să facă o groapă cât mai adâncă, unde să fie şi mai urât, şi mai întuneric, şi mai bestial. Altfel spus, se întrec în a nega viaţa. Cum poate fi negată viaţa? Prin distrugerea contrastelor şi prin ieşirea din estetic. Degeaba a spus Eminescu: *Antitezele sunt viaţa*, care ar trebui să fie moto-ul oricărei creaţii, regizorii noştri n-au îmbrăţişat decât o latură a existenţei: urâtul, vulgarul, voma. În **A unsprezecea poruncă**, în **Balanţa**, în **Patul conjugal**, în **Hotel de lux**, în **Prea târziu**, în **Cel mai iubit dintre pământeni** nu există contraste. Mai ales în ultimul, un nou film românesc de groapă, care, în anul de producţie (1994), a costat 200 milioane de lei, trâmbiţat ca fiind primul film privat din România, uitând că întâietatea o deţine **Şobolanii roşii** (1990) al lui Florin Codre, totul e aplatizat de aceeaşi expresie a fiziologicului, naturalismului, violenţei, inesteticului. Toate personajele sunt otova, urâte pe dinăuntru şi pe dinafară. Nu există nici o speranţă, nici o şansă în această lume. Urâtul, visceralul, negaţia vieţii sunt atotstăpânitoare. Dar şi urâtul e o categorie estetică, ni se poate replica. Da, însă urâtul în contrast cu şi mai urâtul îşi pierde orice calitate estetică şi devine inestetic.

Suntem în era ticăloşilor fără contraste, fără limite. Petrini este înfăţişat ca un ticălos şi obsedat sexual încă din prima secvenţă. Atât de feminina Matilda a lui Preda apare şi ea ca o ticăloasă. Toţi sunt o apă şi un pământ. Nu există victime şi călăi, ci numai ticăloşi vârâţi în aceeaşi oală. Aşadar, o eră a ticăloşilor, fără victime ca Ion Garaion (modelul lui Preda pentru Petrini), Petre Ţuţea, Nicolae Steinhardt sau Corneliu Coposu. Filmul poate fi considerat, dacă îl privim din această perspectivă, o ofensă adusă victimelor închisorilor comuniste, o întinare a memoriei lor, dar mai ales o vulgarizare a conceptului de intelectual impus de tradiţia interbelică.

Scanned with CamScanner

Pe de altă parte, orice artist cultivat ştie că a nu da şansă unei lumi înseamnă a ieşi din estetic şi a intra în absurd, inuman sau patologic. Tragicii greci, Shakespeare, Racine etc. îşi termină tragediile cu o speranţă. Fără alternativă, se ajunge la o aberaţie sau la o bălăcăreală non stop şi, în acest caz, nu se mai poate vorbi de emoţie estetică. Groapa lui (regizorul filmului) depăşeşte însăşi groapa unui sistem concentraţionar, unui gulag, care dădea această şansă, fie că făcea o distincţie clară între victime şi călăi (citeşte Soljeniţîn!), fie că şansa stătea în libertatea interioară a omului, în credinţă, cum arată Steinhardt în **Jurnalul fericirii** sau Nicole Valéry-Grossu în **Binecuvântată fii, închisoare**, volum memorialistic deja ecranizat. Petrini al lui Ştefan Iordache e însă un ticălos absolut, ireal, golit de sens, cu o figură abrutizată, de imbecil alcoolic, care, precum în ultima secvenţă, nu mai are nici un strop de morală ca să mai poată crede în Dumnezeu. Groapa se prăbuşeşte peste el şi-l înghite, ca pe cel mai ticălos dintre pământeni.

Dacă **Morometii** lui Stere Gulea îşi justifică titlul şi, într-o oarecare măsură, apartenenţa la familia spirituală a lui Marin Preda, **Cel mai ticălos dintre pământeni**, cum ar fi fost mai potrivit să se numească filmul lui Marinescu, ne apare ca o blasfemie la adresa operei-testament a lui Marin Preda. Dacă, aşa cum declara regizorul: „*Filmul meu nu e o ecranizare după Preda*", de ce nu i-a schimbat titlul şi numele personajelor? O asemenea impietate cum ar putea fi sancţionată? Sau avem oare de-a face din nou, ca în obsedanta dictatură, cu un produs filmic inspirat de o idee după...? Atunci acest tip de blasfemie avea loc din motive de drept de autor (luau moştenitorii literari grosul şi regizorul nu se alegea cu nimic, cum ni s-a plâns odată Mircea Veroiu). Dar acum, când producătorul e particular, când negocierile s-au făcut în regim capitalist, când s-au aruncat cu milioane ca odinioară Prinţişorul la ruletă, când avem pe generic drept consultant literar un boss specialist în Marin Preda, cum se explică oare acest nou tip de blasfemie? Şi ce nume să-i mai dăm? Ticăloşie? Ticăloşia generală? Sau poate **Veselia generală**, cum ar fi vrut poate consultantul literar al filmului, autorul unui volum de povestiri cu acest titlu. Replica acestui soi de atentate la istorie avea să le-o dea peste ani Malvina Urşianu prin filmul său **Ce lume veselă** (2003), în care, cu o ironie superioară, este privită lumea în care ne zbatem azi, o lume ticăloasă, care, cu brutalitate şi absolută neînţelegere, înlocuieşte şi bruma de noblete care a mai rămas din vechea şi cultivata aristocraţie românească, iremediabil apusă.

Sau poate că la mijloc e o defulare sau un reflex marxist, ca o reminiscenţă a memoriei? O demonstrează şubrezenia logică a dramaturgiei scenariului. De pildă, prima scenă ne introduce într-un registru comic rezultat din grotescul fiziologic al amorului din baie al celor doi soţi Petrini, scenă pe care Preda nu şi-ar fi imaginat-o vreodată. Dovadă că ceea ce urmează e o nefericită materializare a tezei lui Marx: „*Omenirea se desparte de trecutul ei râzând*". În lagăr este o veselie generală (ca în cartea omonimă a lui Ion Cristoiu, repetăm, consultantul literar al filmu-

Scanned with CamScanner

lui!) şi, până la un punct, când se pune în mişcare şi ticăloşia lui Petrini, şeful lagărului (intrepretat de Dorel Vişan) este chiar simpatic, ne amuză.

Dar şubrezenia construcţiei se vede în special în momentul neinspirat al întoarcerii securistului din diaspora. Această întoarcere aberantă (degeaba a scris autorul **Imposibila întoarcere**!) anulează povestea lui Marin Preda – Ion Caraion, motivaţia arestării lui Petrini şi a cauzelor care „justificau" acţiunile securităţii, ale lagărelor comuniste. Dacă Petrini era prietenul lui Iulian Comănescu, iar acesta omul securităţii, de ce Iulian şi-ar fi lăsat prietenul să fie torturat zece ani într-un lagăr comunist? Sistemele totalitare – a demonstrat-o fără egal Soljeniţîn – îşi au motivaţia lor, logica foarte precisă, respectiv anihilarea celor care ar putea să pericliteze puterea noilor veniţi. Călăii se instalează în fotoliile victimelor. Victor Petrini însă e şi victimă şi călău. Aici Marx se răzbună pe inteligheţia românească: dacă n-ar fi fost la mijloc autoritatea lui Marin Preda, sunt sigur că, în spiritul ilogic al filmului, Petrini, după ieşirea din închisoare, l-ar fi ucis şi pe şeful securităţii (interpretat de George Constantin), i-ar fi dat cu sifonul în cap, după cum, apoi, ar fi urmat la rând şi cel care l-a arestat şi i-a furat ceasul (Mitică Popescu) şi – de ce nu? –, şi ajutorul şefului lagărului ajuns, ca şi el, în echipa de deratizare (Nino Anghel). Modelul apropiat şi nemărturisit al lui a fost, să recunoaştem, cotidianul „Evenimentul zilei".

Cât priveşte intrarea în Europa cinematografică (scopul major pentru care a fost făcut acest film!, cum declara ferice Dorel Vişan), am impresia că suntem întârziaţi definitiv. Moda filmelor de acest tip, filme de groapă sau de sadism în sine, a trecut de mult, maeştrii incontestabili ai genului fiind cineaştii sud-americani, cei argentinieni în special. În goana după evenimente-şoc cu orice preţ, apar şi astfel de investiţii proaste. Aşteptăm, pentru a drege imaginea României în lume, **Crucea de Piatră** a Mileniului trei!

Scanned with CamScanner

În curte la Eliade

„Se ştie că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei şi că ea îi moşteneşte funcţiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce a fost semnificativ în lume. Pentru ce este însă atât de important să ştim ceea ce s-a petrecut, să ştim ceea ce i se întâmplă marchizei care ia ceaiul la ora cinci? Cred că orice povestire, chiar aceea a unui fapt foarte obişnuit, prelungeşte marile istorii narate de miturile care explică modul în care s-a născut lumea aceasta şi felul în care s-a constituit condiţia noastră aşa cum o cunoaştem azi". Aceste gânduri, scrise de Mircea Eliade în cartea sa **Încercarea labirintului**, definesc literatura mitică, implicit interesul pentru ea: *„Cred că interesul pentru povestire exprimă modul nostru de a fi în lume"*. Atâta timp cât noi, oamenii, *„suntem fiinţe ale aventurii"*, literatura va fi o *„probă a labirintului"*, adică va avea o natură mitică şi va ajuta la supravieţuirea fiinţei umane. Omenirea a supravieţuit datorită poveştilor: *„Niciodată omul nu se va sătura să asculte istorii"*, indiferent de cine sunt narate şi pentru cine, fie că naratorul o face pentru a supravieţui el însuşi, fie că cei care ascultă sunt interesaţi să afle ce se ascunde în spatele acestor poveşti, aşa cum se întâmplă în micul roman **Pe strada Mântuleasa**, care este o capodoperă a literaturii mitice, o adevărată **ars poetica** a scriitorului.

Această naraţiune are în centrul ei un personaj aparent insignifiant, învăţătorul Zaharia Fărâmă, care, bătrân fiind şi trăind din amintiri şi curiozităţi, cum ar fi curiozitatea de a afla *cine* se mută pe strada Mântuleasa, unde locuieşte şi el, intră în atenţia securităţii, care începe să-l ancheteze în legătură cu vizita pe care i-o făcuse unui maior, Borza I. Vasile, ce abia se mutase şi în persoana căruia bătrânul învăţător recunoscuse un fost elev de-al lui. Poveştile aparent banale pe care începe să le spună Fărâmă, declaraţiile sale pe sute de pagini, dezvăluie

Scanned with CamScanner

treptat-treptat o lume mitică, fabuloasă, de basm. O lume a semnelor tainice, magice. Aşa este povestea lui Iozi, fiul rabinului, care, aruncându-se în apa unei pivniţe „*să caute semne*", a trecut „*pe celălalt tărâm*". Aşa este povestea Oanei, fata de 2,42 metri, care pare scoasă din tauromahia lui Picasso, rudă bună însă cu macrantropul din **Un om mare**. Aşa este povestea lui Lixandru, care recită din Eminescu şi poeţi spanioli şi a cărui săgeată nu se mai întoarce pe pământ. Oricum, el vrea, aşa cum îi va spune Oanei, „*să scriu cu tine o nouă mitologie*", deşi mitologia antropologică există în popor, precum macrantropul din versurile: „*A venit Omu mare / De la pădurea mare, / Om păros / Şi sperios / Cu mânurile păroase / Şi cu picioarele păroase, / Cu ochi înholbaţi, / Cu dinţi mari colţaţi, / Cu obrazul mare / Cu căutătura înfiorătoare*". Aşa este povestea Blajinilor, fiinţe vrăjite care trăiesc undeva sub pământ şi a căror ţară izvodeşte din Vechiul Testament. Aşa este povestea Arghirei cea mioapă, vindecată de Zamfira, care se va încarna în sculptoriţa Marina, cea cu mai multe vârste. Aşa sunt poveştile Doftorului, ale lui Iorgu Calomfir, asupra căruia apasă blestemul lui Selim, fiul paşei din Silistra, ale lui Darvari, Abdul, Aldea sau Ionescu.

Poveştile nu au, la prima vedere, legătură una cu alta. Fărâmă pare că-şi bate joc de ascultătorii lui, care devin tot mai numeroşi şi mai interesaţi, precum subsecretarul de stat Economu. Dumitrescu, unul din anchetatori, chiar îi spune că îndrugă „*verzi şi uscate*", iar „*tovarăşa ministru Vogel*", după ce îl ascultă în mai multe rânduri, ajunge, la capătul răbdării, să-l întrebe: „*De ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce-o povesteşti? O faci numai de frică, sperând că aşa ai putea scăpa mai uşor? Dar atunci, nu înţeleg* de ce ţi-e frică, *nu înţeleg primejdia de care vrei* să scapi..."

Şi Şeherezada proceda la fel. Şi ia îi „turna" Şahului fărâme de poveşti. Îşi fărâmiţa poveştile ca să mai treacă o noapte şi încă o noapte, ca sabia călăului să se îndepărteze cât mai mult de gâtul ei. Se pare că cele mai bune poveşti sunt născocite sub teroare, din frică. François Villon şi-a scris cele mai frumoase poezii în temniţă. La fel, pe urmele lui, la noi, Radu Gyr, Nichifor Crainic, Lena Constante, Nicolae Steinhardt, Constantin Noica, Alice Voinescu, Nicolae Balotă sau Vasile Voiculescu. În temniţă sau în exil s-a scris o literatură fără asemănare, de la un Cantemir la Soljeniţîn. Dictatura, dictaturile tuturor timpurilor au fost fermentul unei literaturi mitice fără egal. Sub constrângere, mulţi poeţi, mulţi artişti, în general, au creat capodopere. De ce se întâmplă toate acestea? Pentru că poveştile, operele de artă sunt mijloace ideale de supravieţuire. Fărâmă îşi dă seama că numai fărâmiţându-şi poveştile şi împănându-le cu substraturi mitice, cu „semne" şi mistere, îşi poate prelungi existenţa. Însăşi salvarea lumii, o nouă Arcă a lui Noe, stă sub zodia semnelor, teorie pe care Eliade o îmbogăţeşte mereu, de la **Ghicitor în pietre** la povestirea cea mai deplină în acest sens, **La umbra unui crin**. Semne tainice ni se fac de peste tot, spune un personaj, dar nu ştim să le vedem, să le recunoaştem. Şi Marina, sculptoriţa, din **Pe stra-**

Scanned with CamScanner

da **Mântuleasa**, reîncarnarea Zamfirei, cea care îi dăruise vederea Arghirei, *„vrea să-i înveţe pe oameni* cum să vadă", pentru că *„oamenii nu mai ştiu să vadă, să privească în jurul lor, şi toate relele şi păcatele de-acolo se trag, că, în zilele noastre, oamenii sunt aproape orbi. Iar ca să-i vindece, nu e alt mijloc decât să-i înveţe să privească operele de artă, şi în primul rând sculpturile*". Se află aici un ecou din gândul lui Brâncuşi, spus chiar lui Mircea Eliade: *„Sculpturile mele sunt chiar şi pentru cei orbi*". Şi mai spunea Brâncuşi: *„Lumea poate fi salvată prin artă*". Sculpturile sunt şi ele poveşti. Cum a dovedit-o cel care a spus: *„Cocoşul sunt eu*!"

Numai pentru anchetatorii lui Fărâmă poveştile nu sunt doar poveşti, ci mai ales documente, surse preţioase de informaţii. Pe baza lor cad multe capete, Economu se spânzură, *„tovarăşei ministru Vogel*" i se dau alte *„însărcinări*", pentru că s-a aflat că ei erau interesaţi de ceea ce a mai rămas din tezaurul polonez (*„în pădurea de la Paserea fusese îngropată, în toamna lui 1939, o parte din tezaurul polonez*"). Şi asta au aflat-o din visul Oanei, care era legat de blestemul lui Selim, fiul paşei din Silistra. Ea se visează înnotând pe Dunăre, contra apei, până ajunge la izvor, iar de aici în peştera care dă pe celălalt tărâm, unde i se arată *„semnele*" şi unde trăia Iozi, deşi aici nu era niciodată Paşte, degeaba arunca coji de ouă ca să le vestească Blajinilor că a venit Paştele. Nu era Paşte pentru că *„pe tărâmul acesta suntem încă în Vechiul Testament*". Doar prin visul Oanei, Economu, care ştia de tezaur, a putut afla că într-o pivniţă de pe strada Mântuleasa mai rămăsese *„nedescoperite, mari cantităţi de aur şi bijuterii*", pe care le transportase în casa lui de pe strada Calomfirescu. Fărâmă ştia de acest transfer pentru că el urmărea *„în fiecare zi* cine *se mută*". Dar după ce Economu, descoperit, s-a sinucis, locul a fost izolat de miliţie şi de aceea *„tovarăşa ministru Vogel*" nu s-a mai putut duce cu Fărâmă pe strada Mântuleasa, unde *„după ora trei noaptea Dumnezeu coboară pe pământ*".

În fond, ce este povestea? O probă a labirintului, o camuflare a misterului sau imposibilitatea de a identifica pe cineva sau ceva. Fărâmă vrea să-l identifice pe Borza şi securitatea află că acesta era falsul Borza, că s-a introdus fraudulos în partid. Iar anchetatorii ce deduc din poveştile lui Fărâmă? Tocmai acest lucru extraordinar şi anume că *„dacă Lixandru a ajuns irecognoscibil pentru toţi ceilalţi, el poate fi* oricine *în această ţară, poate fi chiar unul din oamenii noştri cei mai de seamă care conduc astăzi destinele poporului nostru*". Aceasta e noua întrebare hamletiană: *„Cine este Lixandru* acum *şi* aici, *în acest oraş, poate în această clădire?"* Eliade probabil nu bănuia cât de actuală avea să fie această întrebare, mai ales după evenimentele din decembrie 1989! Cine ştie câţi Lixandrii are Parlamentul României de astăzi? Practica ilegalistă cerea să-ţi ascunzi identitatea. Comunicarea se făcea prin „parole". Nimeni nu ştia cu cine vorbeşte, cine era şi cine va fi el sau „legătura" lui. S-a creat astfel o reţea de false identităţi, cum sugerează şi Pintilie în filmul său **Duminică la ora 6**, greu de identificat şi de demascat, ca în cazul

Scanned with CamScanner

Pacepa! Securiştii de ieri nu sunt oare şi securiştii de azi?, ne întreabă Eliade în finalul poveştilor lui Fărâmă. De ce sunt greu de identificat? A spus-o Shakespeare şi, pe urmele lui, Eminescu („*alte măşti, aceeaşi piesă*"), dar şi mai bine Adrian, personajul orfic din **În curte la Dionis**: „*Căci, după cum se vede, măştile, deşi diferite,* sunt aceleaşi. *Ca să le identific, mai am la îndemână un mijloc, unul singur:* o întrebare. *Dar încă n-am s-o pun... Pentru că, în fond, ce fel de identitate aş descoperi? Cea care mă interesează pe mine e aceeaşi, sub orice mască*".

Mitul identităţii

Dan Piţa, în filmul său **Eu sunt Adam**, nu ne pune nici o întrebare, dar ne dă răspunsuri la întrebări ca acelea de mai sus, ridicate de viziunea eliadescă şi pe care am putea-o circumscrie unui **mit al identităţii**. Prin filmul său, el îi identifică pe torţionarii lui Fărâmă: sunt foştii lui elevi! Sunt Darvari, Lixandru sau Marina. E limpede că în acest fel ne apropiem de realitate şi ne îndepărtăm radical de literatura mitică. În film, misterul este demascat, deci ucis. Literatura mitică dezvăluie ca să învăluie. Ceea ce la Eliade e fără capăt, la Piţa are un capăt: foştii elevi îşi ucid învăţătorul. Şi îl ucid sub tortură. Poveştile nu se mai derulează ca într-**O mie şi una de nopţi**, ci ca la Gestapo, ca în beciurile Siguranţei. Noul Fărâmă, numit Adam, nu-şi mai spune poveştile sorbindu-şi şampania şi fumând ţigări Lucky Strike, acum el e dezbrăcat, legat în lanţuri şi, când leşină, se aruncă apă pe el, ca în ieftinele filme cu „duşmani ai poporului", bătuţi şi torturaţi de agenţii securităţii. Iar la urmă, ca „identitatea" scenei să fie fără echivoc, noului Fărâmă i se toarnă şi apă cu pâlnia pe gât ca să-şi dea duhul! Fărâmă, care trăia din a povesti, pe care nici nu trebuia să-l întrebi ca să-ţi spună o mie şi una de poveşti, ajunge în noua lui ipostază să-şi înghită cuvintele. Nu mai suntem în plan mitic, ci am căzut în derizoriu, în ancheta securistă, în lumea torţionarilor. Poveştile lui Fărâmă nu se mai continuă, literatura mitică a murit, e omorâtă cu pâlnia. Nu despre realitatea pe care o ştim cu toţii a scris Eliade, ci despre o realitate inaccesibilă şi irecognoscibilă. Neînţelegerea poeticii sale a dus la simplificări incredibile şi la o eroare de mesaj. Pe care o explică în limbaj teologic un personaj ca Adrian: „*nici mesajul, nici purtătorul lui, mesagerul, nu te pot mântui*". Nu te pot mântui atâta timp cât nu poţi **să-l identifici pe celalt** (sublinierea lui Eliade), „*pe cel care se află înapoia mesagerului*". Cine este acest „celalt" în filmul lui Dan Piţa? Piticul, copia lui *Il Comandante* din **În curte la Dionis**? Dar acesta, un fel de alter ego al lui Adam, nu poate fi un mesager care să te ajute să-l identifici pe „celalt", dovadă că ancheta securistă este prezentată ca un spectacol de circ, care se desfăşoară în paralel cu scenele erotice din **La ţigănci**, iar în loc de Oana cea uriaşă, avem o mignonă. Însuşi Fărâmă devine un clovn, machiat ca piticul său şi scoţând în final limba la lume. Nu mai suntem în universul lui Eliade,

Scanned with CamScanner

măcar de-am fi în acela al lui Fellini din **Clovnii**! Dar regizorul, chiar din prologul filmului său, ne trimite la atmosfera dionisiacă, carnavalescă, ocultă, totuşi, stăpânită de Îngerul Morţii, din **În curte la Dionis**, respectiv la imaginea *„măştilor împietrite de la mese, de la estradă"*, măşti care însă nu-i mai privesc pe Orfeu şi Euridice a lui, ci pe Adam cântând la violoncel! Şi, la fel, a încercat să transfere piticului tot comportamentul lui *Il Comandante*, care „dirijează" spectacolul, orchestra şi pe cei de la mese, în funcţie de semnele lui Orlando, şeful lui, dornic să afle mesajul lui Adrian-Orfeu, pentru care *„poezia este nu numai o soteorologie, dar şi o tehnică politică. Numai poezia ne mai poate mântui, mai poate schimba omul..."*

Nimic din această *„doctrină a salvării"*, al cărei nou Mesia, *„poetul adevărat, pe care îl aşteptăm, este... un nou Orfeu în Tracia"*, nu mai găsim în film. Dimpotrivă, noul Adam o clamează, aşa cum am arătat, sub tortura prostituatelor. Totul este coborât în derizoriu, răsturnat, răstălmăcit. O proză care stă sub semnul lui Orfeu, e de nerecunoscut. Mitul orfic, căruia Eliade, plecând de la superstiţii băbeşti (*„mi se fac semne"*, spune mereu Adrian, ascultându-şi bătăile inimii), ajunge să-i confere, printr-un limbaj plin de simboluri, incifrat, statutul unei noi iniţieri, este pur şi simplu masacrat. Masacrare care se exercită şi asupra nuvelei **Pe strada Mântuleasa**. Un personaj important în dezlegarea visului Oanei, Economu, nu mai apare, nici legăturile lui cu Vogel, iar lui Lixandru i se zice Alex. De ce? Ca şi importantul personaj Borza, Borza I. Vasile, care devine Iosif I. Iosif, desigur, o trimitere ieftină la Iosif Stalin. Şi, de parcă identificarea n-ar fi fost limpede, ne mai este arătat cu degetul şi portretul „tătucului"! Dar de ce Iosif I. Iosif este lichidat ca în melodramaticele intrigi poliţiste?! În loc de ambiguitatea specifică literaturii mitice, regizorul recurge la soluţii didactice, simplist ilustrative. Aluzia este astfel transformată în iluzie. Pentru că arta nu dă soluţii, nu identifică, nu ţine loc de poliţie şi procuratură.

Anchetatorii lui Eliade sunt torţionari fini, îşi ocrotesc sursa, o tratează omeneşte, îi dau mâncare, apă, haine, ţigări, şampanie, o tratează superior, îi fac injecţii care să-i conserve viaţa, fiindcă ştiu că dacă Fărâmă moare, mor şi poveştile, mor şi informaţiile. Şi mai ales ei au răbdare să asculte poveştile lui, oricât ar fi de prolixe. Anca Vogel, *„temuta luptătoare"*, chiar îi spune lui Fărâmă că ar putea ajunge un mare scriitor, dar *„eşti teribil de prolix"*. Iar la o nouă întâlnire, care are loc la vila ei din *„cartierul rezervat ierarhiei partidului"*, îi mărturiseşte: *„Mi-ar fi plăcut să te poată asculta şi câţiva scriitori de-ai noştri"*. Aluzie la felul cum se scria sau cum trebuia scrisă literatura socialistă? Putea Fărâmă să fie un model pentru ea?! Dumitrescu îi reproşează însă că *„ascunde ceva"*. Ce şi de ce? De ce repetă unele poveşti? Până şi variantele aceleiaşi întâmplări le reia. Şi are o audienţă crescândă. I le-au citit mulţi *„de-ai noştri"*, plus *„atâţia scriitori de seamă, tineri şi bătrâni"*. Din nou aluzie la sursele de documentare ale scriitorilor proletcultişti. Dar Fărâmă îşi lămureşte anchetatorii: *„Când lucrurile nu*

Scanned with CamScanner

sunt povestite aşa cum trebuie, uneori par confuze şi unele amănunte par că ar contrazice întregul".

E ceea ce se întâmplă în **Eu sunt Adam**. Un film teribil de prolix, cum ar spune „*tovarăşa Vogel*". Faţă de poveştile lui Fărâmă, care se dovedesc extrem de legate. Numai că el le camuflează misterul. De aceea pare atât de prolix! Desigur, are şi o scuză. A scris mii de pagini, are şi o vârstă şi mai uită, dar are de gând să-şi sistematizeze materia, să o fixeze pe nume, pe ani... Vrea s-o facă, dar se lasă păgubaş. Literatura nu seamănă defel cu nişte declaraţii făcute la securitate. Chiar dacă anchetatorii au timp să stea la taifas, au vreme de poveşti! Şi au, fiindcă ei ştiu ceea ce securiştii din film nu ştiu, anume că într-o Şeherezadă nu poţi înţelege o poveste dacă nu o asculţi şi pe cealaltă, căci una vine din alta, deşi, cu timpul, Fărâmă ajunge să le fărâmiţeze pe toate, devenind şi mai prolix, şi mai labirintic, şi mai repetitiv. Dar ei erau înarmaţi cu răbdare. O poveste există numai dacă are şi cine s-o asculte. Odinioară, când s-au născut, poveştile erau adresate zeilor. Acum noii zei sunt securiştii. În dosarele de la SRI câte fărâme de poveşti nu există! Munţi de dosare, de note informative. Câte scene între victime şi călăi, care au devenit victime ale poveştilor anonimilor Fărâmă! Însă asemenea „scene" sunt posibile numai atunci când e vorba de nişte călăi umani (căci şi călăii pot fi umani).

Anchetatorii din filmul lui Piţa, în schimb, sunt brute, ei ucid nu numai omul care le povesteşte, ci, o dată cu el, şi mitul. Desigur, există şi astfel de anchetatori. Poate cei mai mulţi sunt aşa. Dar ei fac parte din altă lume, din alte poveşti, din altă literatură. Piţa a confundat literatura mitică a lui Mircea Eliade cu „literatura" lui Francisc Munteanu din filmele lui cu ilegalişti. De ce? De ce amestecă numele, anii (în loc de octombrie 1915, când îşi fixează Fărâmă începutul poveştilor, în octombrie 1926)?! De ce Anca Vogel, care, din când în când, mai vorbeşte şi ruseşte, aluzie clară la Ana Pauker, devine în film o hăhăită, un personaj exagerat, caricat la extrem, un fel de Suzana Gâdea gonflabilă, asociată cu râsetele obscene ale matroanei de la bordel?! Şi de ce lui Fărâmă, al cărui nume e însăşi cheia poveştilor, i se zice Adam?! Gavrilescu, din **La ţigănci**, e profesor de pian, dar Adam e profesor de violoncel, ca Antim, personajul din **Uniforme de general**! Dar nici unul din aceste personaje nu l-a mulţumit pe regizorul-scenarist. Adam nu este nici Fărâmă, nici Gavrilescu, nici Antim, nici sinteza lor. Şi cu atât mai puţin Adrian-Orfeu. E o vulgarizare a lui Adam cel Nou, adică a lui Iisus Hristos, care, cum am arătat în capitolul **Tarele fonofilmului**, spune „Tatăl nostru" şi ţine predici despre salvarea lumii prin cultură într-un bordel! Această viziune este, de altfel, anunţată în moto-ul filmului: „*Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?*" (în original: **Eli, Eli, lama sabahtani?**).

De ce s-a produs un asemenea atentat la una din cele mai rafinate proze ale literaturii române? De ce regizorul-lector, ca să-şi scrie scenariul „inspirat din...", a cules de ici-colo doar imagini plastice, cu şoc

Scanned with CamScanner

vizual, ca „*rotonda cu oglinzi*" sau cele legate de mitul luminii, sacrificând mesajele, textul şi subtextul eliadesç, creând un fel de „spectacol intertextualist"? Şi aşa limbajul eliadesc este criptic, trebuie „tradus", acum mai trebuie să descifrăm şi ce a înţeles din el ecranizatorul său! N-am face-o, dacă n-am considera că oricând citirea sau recitirea prozei lui Eliade este un mare câştig spiritual. Recitiţi **Pe strada Mântuleasa**! Mircea Eliade a reuşit performanţa să-şi menţină naraţiunea şi toate conotaţiile ei în afara anchetei poliţiste ieftine, în afara bâlciului şi kitsch-ului. Dimpotrivă, în film tocmai pe acest „în afară" îl vedem. Ştefan Iordache joacă extrem de teatral. I s-au dat chiar sarcini de circar. El face clovnerii, îi uimeşte pe anchetatori cu ieşirile lui teatrale. În timp ce ei „studiază" în linişte, el urlă şi sare tontoroiul. Mai mult, i se pun în gură textele limbii de lemn, chiar dacă ironizate, precum „*Hai la lupta cea mare!*", inexistente la Eliade, aşa cum nu există nici remarca, tot un reflex al limbii de lemn, a unui anchetator: „*Voi, intelectualii, ne-aţi creat întotdeauna probleme*". Frază stas, auzită în atâtea filme socialiste. Eliade, dimpotrivă, îi evocă, prin sugestii fine, pe intelectuali, „*tovarăşa Vogel*" regretă, cum am văzut, că nu poate să cheme şi câţiva scriitori să-l asculte pe Fărâmă. Ceea ce la Mircea Eliade constituie excepţia, rafinamentul, Bucureştiul iniţiatic, cu substraturile lui mitice sau culturale, pe care, cu limitele impuse de rigoarea documentară, le putem regăsi în documentarul Adei Pistiner **Stratul cel mai adânc al oraşului** (1994), unde Bucureştii sunt prezentaţi ca un muzeu arhitectonic în aer liber, cu vechile lui străzi şi clădiri bogat ornamentate, la Dan Piţa totul devine derizoriu, comun, banal, care aminteşte de ceva *déjà vu*. Povestea lui Eliade nu seamănă cu nici un scenariu care s-a scris despre anii '50. Filmul lui Piţa, atmosfera inchizitorială, cu voci multiplicate de portavoci care îl torturează pe Fărâmă, care îi dictează ce să facă, pot fi regăsite în atâtea filme, de la **Glissando** la **Cel mai iubit dintre pământeni**, de la **Duminică la ora 6** la chiar filmul său **Pepe şi Fifi**, unde portavocea are chiar rol principal.

Dar cheia acestui gen de amestec „intertextualist" brutal există. A oferit-o tot Eliade în povestirea sa **Uniforme de general**, care, asociată cu **Incognito la Buchenwald**, constituie cealaltă faţă a poeticii eliadeşti. Însă aşa cum nu poţi amesteca personajele din **O noapte furtunoasă** cu cele din **O scrisoare pierdută**, aşa cum e de neconceput o relaţie între Zoe şi Chiriac sau între Miţa Baston şi Tipătescu (dovadă că nici părintele lor, Caragiale, care visa acest amestec înr-o răsproiectată piesă **Titircă, Sotirescu et co.**, nu a izbutit!), tot astfel nu poţi amesteca „fărâmele" din **Pe strada Mântuleasa** cu cele din povestirile mai sus pomenite. Ele conţin două poetici diferite, deşi, în acelaşi timp, complementare. Dar regizorul le-a amestecat fără să fi găsit ideea care să lege ceea ce e, în aparenţă, de nelegat. El a rămas în curtea lui Eliade, ba chiar la poarta ei, nu a intrat în casa ideilor sale infraestetice. Nu a ajuns nici măcar în anticamera lor. Filmul său, care începe ex-abrupto cu ilustrarea unui fragment din **Uniforme de general**, din care pierde ideea de bază,

Scanned with CamScanner

legată de *„lada lui Ieronim"*, idee care a generat o întreagă literatură mitică, precum cea călinesciană din **Scrinul negru** sau **Rochia de moar**, ca să se continue la fel de ex-abrupto cu un telefon pe care profesorul Adam (Antim la Eliade) îl primeşte de la *„tovarăşa ministru Vogel"*, este cea mai evidentă dovadă de neaderenţă spirituală cu literatura fantastică a lui Eliade. Deşi meritul regizorului este că a încercat să atingă un astfel de ideal. Dar idealul nu poate fi atins. O spune însuşi Eliade prin personajul Antim Manolache, profesorul de violoncel, care în film s-a amestecat de-a valma cu Gavrilescu şi Fărâmă: *„În fond, asta se întâmplă cu noi toţi, cu toţi artiştii... trădăm, trădăm un ideal, căci orice ideal, în cele din urmă, este inaccesibil"*. Antim şi-a croit viaţa după o nuvelă pe care a citit-o în copilărie. Literatura se suprapune aici vieţii. El trăieşte după un tipar literar, deşi nu recunoaşte: *„Cum am să amestec un personaj dintr-o povestire, spune-i, dacă vrei, nuvelă, cu o fiinţă vie, din zilele noastre?"* El caută să se justifice, să-şi justifice concepţia despre artă şi viaţă pe care a decis s-o trăiască *„printr-un model literar"*, să facă legătura între idealul său artistic şi *„Ea, femeia care l-a părăsit acum câteva sute de ani"*. Asta se întâmplă în nuvelă, zice Antim. *„Totuna e"*, îi răspunde Generăleasa, aşa cum **În curte la Dionis** se demonstrează că e totuna dacă urci sau cobori (mitul ascensorului, care *„rămâne acelaşi, doar direcţia variază"*). Este ceva aici din basmul **Tinereţe fără bătrâneţe...**, laitmotiv în prozele mitice ale lui Eliade, pline de personaje ca Zamfira, Marina sau Melania, care îşi schimbă vârsta, reîntinerind mereu. Copleşitoare sunt şi trimiterile la miturile fundamentale, **Mioriţa** şi **Meşterul Manole**, ca şi trimiterile la literatura fantastică a lui Eminescu sau Caragiale, care a creat şi el o mitologie a Bucureştiului. Prezenţa căldurii, de pildă, e un element definitoriu pentru Miticii săi, ca şi pentru Fărâmă şi Gavrilescu, sufocaţi de căldură (amândoi constată că e *„teribil de cald"*), căldură care îi face să vorbească vrute şi nevrute. Şi în **Căldură mare** personajele o iau razna. Şi în **Petiţiune**. Căldura mare te face să încurci adresele, să ai vedenii, să delirezi chiar. Bucureştii sunt, vara, uneori, o geografie ecuatorială. Dar ei rămân întotdeauna o geografie sacră. Cel puţin pentru Eliade, care spunea: *„Orice loc natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi adolescenţei devine, totdeauna, un oraş mitic. Bucureştiul este, pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Şi, poate, propria mea istorie..."*

Dintr-o astfel de atitudine sacră se naşte o mitologie sui generis, ca **mitul pivniţei** din **Pe strada Mântuleasa**, care are o corespondenţă adâncă în **mitul Arghirei** (şi el plasat în pivniţa mănăstirii) din **Şarpele**, sau ca **mitul cârciumii** din **În Curte la Dionis**. Şi câte noi mituri nu se zămislesc din vechile mituri? Ele izvorăsc nesecat, unul din altul, dacă **impulsul prim**, cum zicea Eminescu, este sacrul.

Ce este, în fond, literatura mitică, dacă nu fărâme, **cioburi de tradiţie**, cu expresia lui Blaga, prefăcute în alte cioburi, care devin, la rându-le, tradiţie!? Nu întâmplător Lupu Pick şi-a numit unul din filmele

Scanned with CamScanner

sale, care poartă marca „*durerilor înăbuşite*", respectiv a **kammerspielului**, chiar **Cioburi**! Şi nu pe grămada de cioburi îşi trăieşte lamentaţia, ca şi mântuirea, biblicul Iov? Cheia îndrăznelii lui Dan Piţa trebuie găsită în lecţia lui Ieronim despre spectacol. Ieronim este urmaş de general erou, un copil minune care face teatru. Concepţia lui despre spectacol seamănă cu aceea a lui Fărâmă despre poveste, care şi ea este tot un spectacol, scris sau oral, precum mitologia. El îi şi spune profesorului Antim că a „*redescoperit sensul şi funcţia spectacolului*", fapt pe care îl pune însă în legătură cu frica: „*A nu-ţi fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca* spectacol. *Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginaţie, şi putem modifica* spectacolul *aşa cum vrem noi...*"

Desigur, asta a făcut şi Dan Piţa, prin imaginaţia sa a modificat spectacolul lui Mircea Eliade. Avea dreptul s-o facă? Adică să amestece lucrurile, să schimbe numele personajelor, sensurile şi faptele şi să ucidă povestea?! Avea dreptul să identifice o realitate pe care Eliade a gândit-o a fi irecognoscibilă, să facă din realitatea mitică o realitate asemănătoare cu aceea în care trăim? Realitatea estetică, cum am arătat, este diferită de realitatea propriu-zisă. Să luăm aminte la replica pe care i-o dă Ieronim profesorului: „*Pentru mine, realitatea este* adevărul total, *adică ceea ce ne este dat să cunoaştem numai după moarte. Dar arta, şi în special teatrul, spectacolul, ne revelează acest adevăr în tot ce se întâmplă în jurul nostru, şi mai ales în tot ce ne putem imagina că se întâmplă. În fond, teatrul, ca şi filozofia, este o pregătire pentru moarte. Cu deosebirea, pentru mine capitală, că spectacolul anticipează revelaţia morţii, pentru că îţi arată toate acestea aici, pe pământ, în viaţa de toate zilele...*" Profesorul nu înţelege, pentru că el reduce „înţelegerea *la exerciţiul raţiunii, ca la şah. Dar ştii foarte bine că nici arta, nici viaţa nu pot fi înţelese* numai *prin raţiune. Orice se întâmplă în jurul nostru ar putea camufla un mister, aşadar o revelaţie decisivă, un adevăr cutremurător*".

Epifania camuflării

Arta camuflează mistere. Spectacolul dezvăluie ca să învăluie. Acest lucru îl spune Eliade şi în **Fragmente de jurnal**: „*Când o latură a* sacrului *se manifestă (hierofanie), ceva se* ocultează *în acelaşi timp, devine criptic. Aceasta este adevărata dialectică a sacrului: prin simplul fapt de a se arăta, sacrul se ascunde*". Or, tocmai acest lucru nu-l reuşeşte regizorul, el decriptează continuu, dezvăluie, vrea să identifice, să arate cu degetul, să pipăie ca Toma necredinciosul, să înţeleagă. El vrea imposibilul, să-l decripteze pe Boddhisattva din **Incognito la Buchenwald**, care nu poate fi decât „*fatalmente camuflat şi, deci, anonim*". Spectacolul imaginat de Ieronim şi prietenii săi, a cărui acţiune se petrece în lagărul de concentrare şi exterminare de la Buchenwald, are

Scanned with CamScanner

sensuri ascunse care nu pot fi dezvăluite. De ce? Pentru că au fost dezvăluite sub blestem: *„Pentru că am jurat, nu le pot spune așa cum mi-au fost spuse mie cu limbă de moarte, ci le destăinuiesc în parabole și legende, în anecdote și imagini"*. De taina care i-a fost încredințată, nu se poate elibera decât prin parabole și imagini. *„Pot adăuga numai un lucru: corul, dansul, muzica, luminile sunt tot atât de importante pe cât sunt dialogurile. Ce ți* se spune, *ți* se arată, *și acest fel de spectacol este cu totul nou"*. Ce ți se spune, ți se și arată. Idee preluată *telle quelle* de regizor, dovadă că așa se și petrec lucrurile în filmul său, alcătuit din secvențe în sine, care pot fi lesne schimbate între ele, precum scena spiritismului sau a nunții Oanei pitice, care pot fi intercalate oriunde la o nouă remontare, sau pur și simplu eliminate. Dacă totul ar fi atât de simplu, spectacolul conceput de Ieronim și prietenii săi ar trebui să aibă măcar un început, dar nu are, și nici nu poate fi găsit, căci spectacolul este *„fără început și fără sfârșit"*. În artă, soluțiile trebuie să vină de la sine, fără nici un efort, așa cum crede Marina Darvari că se va întâmpla și cu începutul spectacolului lor.

Dar ce poate fi firesc, cum poate ca ceva să vină de la sine într-un spațiu torționar?! Și totuși, poveștile lui Fărâmă par să vină de la sine, par fără capăt, deși sunt născute din frică. Secretul lui stă în faptul că e preocupat de lucruri aparent banale, că e preocupat de amănunte, de acele amănunte care au, de fapt, încărcătură mitică. Este conștient el de presiunea sub care își deapănă amintirile? *„Tovarășa Vogel"* nu înțelege de ce se teme Fărâmă, dar îi răspunde indirect Ieronim, care explică și ceea ce trăiește Fărâmă: *„Din păcate, spuse, n-am inventat nimic. Eu însumi sunt produsul teroarei... Și atunci, mă apăr cum pot, mă apăr* jucând teatru, *transformând obsesia și nenorocul în spectacol..."* Ce nu înțelege *„tovarășa Vogel"*, nu înțelege nici cineastul. Fărâmă camuflează mistere. Pentru Eliade, ca și pentru Blaga, misterul se află în cel mai banal fapt, *„banal în sensul că ne lovim la tot pasul de el și în fiecare zi"*. Numai că nu-l vedem. Pe această banală mitologie cotidiană, pe aceste epifanii ale prezentului, se întemeiază marea mitologie, marile revelații. Dar mai ales **libertatea interioară**. Jucând teatru, Ieronim se eliberează de teroare. Povestind, Fărâmă e liber. Nu mai e liber, când nu mai poate să povestească. Spectacolul lui e interior, spiritual. Pentru a-și face înțeles acest mesaj, Eliade închipuie în **Incognito la Buchenwald** un spectacol torționar. Spectacolul are prin definiție natura epifaniei. El arată. Așadar, *„numai prin spectacol am putea* să arătăm *că, deși condiționați și îngrădiți din toate părțile, noi, ca și contemporanii noștri din celelalte țări și continente, nu suntem asemenea șoarecilor prinși în cursă..."*

Însă trebuie imediat precizat că *„într-o situație-limită, ca la Buchenwald, libertatea nu poate fi decât* interioară". Atenție însă la *„ce spunea Ieronim: că libertatea interioară este aproape întotdeauna irecognoscibilă"*. Și atunci chiar și un făcător de minuni ca Boddhisattva *„va muri carbonizat, dar va muri liber"*. Deși călăul îi spune că va fi

Scanned with CamScanner

„*incinerat de viu*", el are puterea „*să-l scuipe în obraz*". O asemenea reacţie *eroică* nu o găsim la Fărâmă, cel din film, aflat în lanţuri şi martirizat. Spectacolul trebuie să arate, cum spune Marina Darvari, nu numai că „*scopul suprem al existenţei este această cucerire a libertăţii interioare, dar şi mijloacele prin care această libertate poate fi cucerită*".

Cum să arăţi ce s-a petrecut la Buchenwald? Cum să arăţi ce s-a petrecut în beciurile securităţii? Şi Marina, care arăta „*ca un personaj dintr-un film mut de la începutul veacului*", ne dă dezlegarea: să învăţăm să privim misterul camuflat în cele mai obişnuite lucruri, cum ar fi nişte banale pete decolorate de soare („*învăţaţi să le priviţi aşa cum sunt* acum, *pur şi simplu aşa cum* sunt *ele în clipa de faţă, şi atunci veţi înţelege*"). Vom înţelege că „*oricând şi oriunde putem fi fericiţi, adică liberi, spontani, creatori*". Şi, la un moment dat, Ieronim are revelaţia adevărului total privind „*înfrigurat lumina, tot mai puternică, mai sclipitoate, care se răspândea deasupra oraşului, prefăcând clădirile în imense cristale, asemenea unor nesfârşite flăcări de aur şi de pietre scumpe*". Acum înţelege că şi cei de la Buchenwald au văzut acelaşi lucru, adică „*aceeaşi lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de urâte*". Ieronim „*înţelese, dar fără să simtă, că se cufundă, pierzându-se într-o albă, supra firească incandescenţă...*" E un fapt orfic, dionisiac, pe care îl întâlnim la tot pasul în proza eliadescă (lumina care orbeşte – e un laitmotiv al ei), fapt pe care îl trăiesc şi Orfeu (Adrian) şi Euridice (Leana) înspre finalul povestirii **În curte la Dionis**: „*Deschise uşa, dar rămaseră amândoi în prag, orbiţi de lumina puternică, uniformă, care se revărsa de nu înţelegeai unde...*" Şi nu aceeaşi „*lumină nefirească transfigurează hambarul*" din filmul **Copiii nimănui**, suprema creaţie a lui Ieronim din **Nouăsprezece trandafiri**, ultimul roman al lui Eliade, despre care vom mai vorbi?!

*

Ceea ce n-a înţeles Dan Piţa atunci când l-a ecranizat pe Eliade a înţeles cînd a făcut un film anterior, **Pepe şi Fifi**, conceput probabil, după unele coincidenţe, concomitent, ducându-şi în final eroii în această „*supra firească incandescenţă*". Dar fără nici o metanoia, fără să pregătească acest „deznodământ", fără nici o legătură cu trama interlopă a filmului. La Eliade însă, acest element „*supra firesc*" face parte dintr-o adevărată mitologie a luminii. Şi el se leagă mai ales de ideea întineririi sau a tinereţii veşnice, existentă în basmul **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte**, pe care Eliade o tratează în felul său enigmatic în povestirea **Tinereţe fără de tinereţe**, a cărei scânteie este un element foarte concret: eroul, Dominic Matei, aşteaptă la un semafor schimbarea culorii, ca să traverseze: „*Ochiul roşu se stinse, şi în clipa următoare îl orbi, zguduindu-l, explozia luminii albe, incandescente. Parcă ar fi fost aspirat de un ciclon fierbinte izbucnit, în chip neînţeles, chiar în creşterul capului*". Aşa descrie Eliade faptul că omul a fost trăsnit. Şi când se petrece acest fenomen? Chiar în „*noaptea de Înviere*", în

Scanned with CamScanner

apropierea bisericii Mitropoliei. Schimbarea culorii semaforului a coincis cu acest fenomen natural, trăsnetul, care avea să-i schimbe viaţa, respectiv identitatea. Pentru că schimbarea identităţii este o problemă de întinerire, cum se întâmplă în cazul Marinei, care îşi modifică vârstele, dar şi în cazul lui Fărâmă, care la sfârşit are o nouă identitate.

Un fapt asemănător este ingenios rezolvat şi în filmul **Elixirul tinereţii** (1975), unde un bătrân savant gerontolog, bând din elixirul veşnicei tinereţi, pe care îl descoperise şi-l verificase pe câinele lui, care devenise... căţel, redevine tânăr şi îşi invită şi colegii de generaţie să bea din miraculoasa licoare. Reîntinerirea lor va produce însă un şir de încurcături, de la relaţiile cu vecinii, care, uimiţi de metamorfoză, vor chema miliţia, reclamând substituţiile de persoane, şi până la ambiţia naivă de a realiza acum ceea ce nu izbutiseră în tinereţe (să devină un faimos fotbalist, o celebră balerină, un mare academician). Dar transformarea îi determină mai cu seamă să repete greşelile făcute cu ani în urmă, drept pentru care, ca prin farmec, ca un fel de pedeapsă divină, vor reîmbătrâni, fiecare înţelegând că tinereţea nu este o vârstă, ci o *stare* care depinde de el. Însăşi dragostea, care ar trebui să fie un leac al întineririi, nu se leagă atunci când are de-a face cu o falsă identitate (eroul, în noua sa haină, dându-se drept nepotul bătrânului savant, se încurcă în propriile-i minciuni când vrea să cucerească o tânără reporteriţă). O nouă identitate atrage după sine noi complicaţii, lucrurile nu decurg chiar aşa cum încearcă să demonstreze Brecht în **Dispariţia lui Galy Gay**, pe ideea că *un om = un om*, că adică orice om neînregimentat îşi poate *pierde* uşor identitatea, mai ales când viaţa este un teatru de război.

Dar Eliade, a cărui proză este impregnată de tema identităţii, a *căutării* ei, merge şi mai departe, intră în cele mai adânci resorturi ale mitului românesc. Dominic, care a fost carbonizat în întregime şi, conform medicilor, n-ar fi putut supravieţui, fiind ca şi asfixiat, se dovedeşte a fi un „*mort viu*", renăscând întru totul, redevenind prunc şi crescând ca în basmul lui Ispirescu, trecând prin toate vârstele pe care le evocă Jacques filosoful în piesa **Cum vă place** de Shakespeare. Când atinge centenarul, el pare de 30 de ani! Lumina incandescentă care l-a orbit, l-a transformat în „*altcineva*". Ceea ce nu se poate întâmpla în natură, ceea ce nu poate nici ştiinţa (Rudolf, Bernard), poate literatura.

Dominic, un bătrân profesor de latină şi italiană din Piatra Neamţ, care venise la Bucureşti să se sinucidă din cauza ramolismentului, a amneziei care îl lovise la cei 70 de ani ai săi, e atins deodată de o formidabilă hipermnezie, căpătând o memorie de mandarin, ca a unui autentic sinolog. Şocul trăsnetului, acea formidabilă energie care îl lovise chiar în moalele capului, a generat o reîntinerire a fiinţei sale, de la creşterea dinţilor de lapte până la procese psihomentale incredibile. Devine un autentic polihistor. Îşi readuce aminte sau învaţă uşor, datorită unei nesperate memorii fotografice, orice limbă a pământului, chiar şi chineza, trăieşte experienţa dublului sau a îngerului păzitor, stăpâneşte o

Scanned with CamScanner

„*ştiinţă universală*", are „*revelarea în serie a doctrinelor secrete*" (obsesia lui Steiner), se simte chiar reîncarnarea lui Boddhisattva, trăind doctrina transmigrării sufletelor (metempsihoza), are puterea de a materializa imagini, de a ghici numere la ruletă, de a descoperi tot ce e camuflat, ba are o experienă erotică cu o fiinţă paramediumică (Veronica), o tânără care trăieşte „*un proces de senescenţă galopantă*", invers decât al său, adică un proces de îmbătrânire, ajungând până la protolimbajele nearticulate. O va elibera, redându-i tinereţea şi frumuseţea, părăsind-o.

Asemenea omului „*mai perfect decât Adam*" al lui Vertov, Dominic a devenit „*cel mai preţios exemplar uman care există astăzi pe tot globul*". Ca în mitul lui Frankenstein, printr-un proces de anamneză însă, el devine, de fapt, un **mutant**, un **om postistoric**, cu diferenţa, faţă de modelele sci-fi, că şi-a „*păstrat libertatea de a accepta sau refuza această nouă condiţie*". Desigur, în final, el o va refuza, va reîmbătrâni şi va muri îngheţat, dar fericit, în oraşul natal. Însă tot acest vis al lui de reîntinerire, propriu tuturor bătrânilor care, de milenii, se zbat să răspundă la întrebarea: „*Ce facem cu Timpul?*", e un prilej de a medita asupra condiţiei umane înseşi, susceptibilă de a trăi oricând fenomene parapsihologice şi de a-şi suporta destinul. Şi o poate face lesne, cum spune Colomban, un personaj el însuşi trăsnit (într-un fel sau altul, toţi suntem sau vom fi trăzniţi!): „*Longevitatea devine suportabilă, şi chiar interesantă,* numai *dacă a fost descoperită în prealabil tehnica beatitudinilor simple*", la care făcea trimitere şi Marina Darvari, vorbind despre „*petele de soare*". Mai mult, trăind în această mitologie a luminii, oricui i se poate revela „*epifania trăsnetelor*" şi poate înţelege „*teologia şi demonologia electricităţii*", cum mai spune Eliade. Desigur, subtextul real al acestei viziuni poate fi găsit în „experienţa Hiroşima", în pericolul nuclear, al conflagraţiilor atomice, justificate şi acceptate de unii „*în numele eshatologiei electricităţii*". **Tinereţe fără de tinereţe**, căci aceasta este, de fapt, Timpul, ca un Bătrân care şi-a uitat tinereţea, este una din cele mai senzaţional-cinematografice proze ale lumii.

Teologia apocrifelor

Ca şi **Les Trois Grâces**, de altfel, cu care se înrudeşte. Şi aici avem aceeaşi temă a tinereţii veşnice şi aici există un accident misterios, moartea doctorului Aurelian Tătaru, ale cărui experienţe ştiinţifice, legate de problema cancerului, se bazau pe teologia paradisiacă. În acest sens, el „*ar fi spus o dată, într-un grup de medici, că în Paradis, Adam şi Eva erau regeneraţi periodic, aşadar întineriţi, prin neoplasm; că numai după ce-a intervenit păcatul originar, corpul omenesc a pierdut secretul regenerării periodice şi deci al tinereţii fără bătrâneţe; iar de-atunci încoace, de câte ori, printr-o bruscă şi stranie anamneză, corpul încearcă să repete procesul, proliferarea oarbă a neoplasmului produce o tumoare malignă...*". O

Scanned with CamScanner

problemă ştiinţifică, respectiv lupta împortiva cancerului, descoperirea serului care să ducă la eradicarea acestei boli, se prelungeşte deodată în mit, capătă explicaţii biblice. Teza lui era că *„păcatul originar a viciat întreaga Fire: anume, că şi animalele pot avea cancer…"*. Din disperare că nu găseşte leacul vindecării, doctorul a apelat la ajutorul unui om sfânt, un călugăr pe nume Calinic, de la schitul Antim, care, în lucrarea sa de doctorat, publicată, despre apocrifele Vechiului Testament, afirmase că *„în apocrife, ca şi de altfel în anumite erezii, supravieţuiesc camuflate o seamă de adevăruri fundamentale: supravieţuiesc pentru că au fost cifrate într-un cod secret esoteric…"* Călugărul îi răspunde că nu-l mai interesează *„erudiţia, ci numai teologia şi mistica"*. Este tocmai ceea ce doctorul căuta: nici pe el nu-l mai interesa *„erudiţia în sine, ci numai teologia apocrifelor"*. Şi se explică: *„Dumneavoastră, teologii, vă mulţumiţi cu teologia p„catului originar, dar pentru mine este vorba de altceva mult mai grav şi mai complicat: este vorba despre implicaţiile biologice şi medicale ale teologiei păcatului originar…"*. Şi mai departe: *„Pentru că, părinte, noi ştim astăzi că Dumnezeu n-a putut distruge propria sa creaţie. Omul a rămas* acelaşi, *aşa cum erau Adam şi Eva în paradis, înainte de păcat. Acelaşi, adică înzestrat cu aceleaşi virtualităţi biologice. În corpul omenesc totul s-a păstrat, părinte, deci s-a păstrat şi taina vieţii veşnice, cu care fusese dăruit Adam…"*.

Probabil că la astfel de idei ale mitului adamic a vrut să facă trimitere şi filmul **Eu sunt Adam**, când protagonistul strigă: *„Eu sunt Adam, cel de dinainte de păcat!"* Dar cum am arătat, el se confesează unor prostituate, pe care caută să le convingă nietzscheean că *„Dumnezeu a murit şi că numai artele îl mai pot reînvia"*! Dimpotrivă, doctorul Tătaru se adresează unui om sfânt şi *„revenea mereu la axioma lui: că Dumnezeu n-a abolit definitiv sistemul încifrat în structura corpului şi a vieţii omeneşti"*, sistem care *„implică tinereţea şi viaţa infinit prelungită; o implică pentru simplu motiv că este un sistem de autoreglare, dar şi de autoregenerare…"* Păcatul originar nu a făcut decât să-l camufleze *„în anumite maladii şi mai ales în cea mai primejdioasă afecţiune organică: proliferarea celulelor, neoplasma"*. Or, tocmai legătura dintre acest sistem şi apocrifele biblice o căuta doctorul, tocmai acest lucru dorea să-l afle de la Calinic: *„Dacă în vieţile apocrife ale lui Adam şi Eva sunt aluzii la bolile de care au suferit ei şi urmaşii lor, după izgonirea din Rai"*. Doctorul Tătaru *„ajunsese la o concepţie cu totul personală a bolilor"*. Pentru el, *„bolile constituiau singura noastră şansă de a recupera ce au pierdut părinţii noştri dintâi, Adam şi Eva, adică tinereţea fără de bătrâneţe şi o viaţă fără limită"*.

În acest context, dacă ar fi să acceptăm că filmul **Eu sunt Adam** are vreo legătură cu Mircea Eliade, cu cele două proze care se referă la basmul lui Petre Ispirescu, ce acoperire are afirmaţia personajului Adam că el ar fi cel de dinainte de păcat? Cât de credibil poate fi un Adam fără păcat, veşnic pur, într-o lume fără Dumnezeu? Tot ce spune el este o

Scanned with CamScanner

aberaţie, fără nici o legătură cu viaţa apocrifă a omului adamic şi cu logica misterioasă a lui Mircea Eliade, comparabilă doar cu povestirile detectiviste ale lui Edgar Allan Poe. Nimic din teologia apocrifelor nu găsim în film. Pe Adam-ul filmic nu l-a lovit nici măcar arşiţa în creştetul capului, ca pe Gavrilescu, nu a avut nici un accident, ca Dominic sau Tătaru, nu suferă de nici de o boală gravă, care i-ar da *„şansa de a dobândi tinereţea fără de bătrâneţe"*, de a fi, deci, ceea ce spune: *„Eu sunt Adam, cel dinainte de păcat!"*. Unde avem măcar o clipă sugestia acelei *„mutaţii catastrofale în istoria biologică a omului"* care s-ar fi putut produce, cum spune doctorul Tătaru, *„numai la începutul începutului"*?! Ne plasăm vreun moment, prin ce cadru al filmului, în *„epoca mitică"*, adică *„în epoca imediat următoare izgonirii din Paradis"*? Sau unde este ideea că procesul veşnicei întineriri a lui Adam a fost blocat printr-o amnezie?! Căci acest secret îl descifrează doctorul Tătaru în textul biblic: *„Pedeapsa de care vorbeşte capitolul III din cartea* **Genezei** *aceasta a fost: amnezia. Corpul omenesc a uitat pur şi simplu că fusese înzestrat cu o funcţie capitală: autoregenerarea celulelor..."* Ce este Turnul Babel, eşecul datorat proliferării şi încurcării limbilor, dacă nu *„cea mai clară expresie a amneziei"*? Iată de ce chiar acest titlu, **Eu sunt Adam,** este un nonsens, n-are nici o acoperire în conţinutul filmului. Un asemenea titlu obligă la o perspectivă teologică, dar cum ea lipseşte, noul Adam ar fi putut spune, asemenea botanistului Zalomit (deci sugerăm alt titlu): „Mi-e frică de teologie!"

Şi cât de departe suntem de capătul demonstraţiei lui Eliade, care le priveşte pe cele trei Harites (de la gr. **haris** = frumuseţe, graţie), Aglae, Euphrosyne şi Thaleia, care sunt una în triplă ipostază! Doctorul Tătaru descoperise un ser, o soluţie, care, injectată în zona canceroasă, unde s-a produs proliferarea celulelor, *„ar fi produs un fenomen de anamneză, de trezire a instinctului teleologic prezent în orice microorganism"*. Dar sistemul poliţienesc în care trăia s-a dovedit fără imaginaţie, cum spune chiar un anchetator, şi i-a interzis experineţele. Nu apucase să aplice tratamentul decât pe jumătate, de aceea nici minunea pe care el o făcuse nu este întreagă: pacientele sale vor trăi tragedia Persephonei, corespondentul lor mitic: *„O jumătate de an pe pământ şi cealaltă jumătate în Infern"*, sau, cum le spune doctorul: *„O să trăiţi de acum înainte ca florile, după soare"*, adică primăvara şi vara vor fi ca bacantele, frumoase şi tinere, iar iarna vor fi bătrâne ca înainte de a intra în spital. Însăşi moartea doctorului se datorează acestui fenomen: într-o zi de vară, el se întâlneşte pe un drum muntos cu Eufrosina, una din „minuni", care vrea să-i demonstreze cât e de virilă, după cum şi arăta, ca o paparudă nebună, în călduri: *„Rădeam, cu părul pe umeri, îl priveam în ochi şi, fără să-mi dau seama, mă apropiam tot mai mult de el. Îmi luase Dumnezeu minţile. Nu ştiu ce-mi trecea atunci prin cap. Să afle şi el, să se bucure şi el, doctorul Tătaru, căci el făcuse minunea"*. Speriat, doctorul s-a dat înapoi până a ajuns *„pe muchia povârnişului"* şi s-a prăbuşit. Ca şi în cazul mitului lui Frankenstein, pacientul îşi distruge creatorul.

Scanned with CamScanner

Poetica „elementului concret"

Literatura lui Eliade se află în prelungirea mitului, iar la nivel cult, în prelungirea literaturii fantastice a lui Eminescu, cel din **Archaeus**, **Sărmanul Dionis**, **Povestea magului călător în stele**, **Avatarii faraonului Tlà** sau **Cezara**. Dar nu este uitat nici **Luceafărul**. Dimpotrivă, el devine o obsesie, ca în **Domnişoara Christina**, care este un **Luceafărul** inversat. Pentru Domnişoara Christina, Eminescu era *„poetul ei favorit"*, pe care îl citează adesea, mai ales prin strofa:

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Şi ochii mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde...

Motivul luciferic e mereu prezent în relaţia dintre Domnişoara Christina, Luceafărul eliadesc, şi Egor, un tânăr pictor, aflat pe post de Cătălină, pe care Christina îl va sufoca cu foamea sa erotică. La un moment dat, ea chiar îi spune: *„Ce blestem mă apasă? / Dragostea cu un muritor..."* Domnişoara Christina, care apare sub varii forme, cum ar fi aceea a unui *„mare fluture de noapte"* (reflex al obsesiilor lui Antim, iniţial entomolog), şi varii vârste, pregătind apariţia unui personaj mai complex, ca Marina Darvari, face trimitere mereu la Luceafărul eminescian, pe care şi-l asumă, efeminându-l: *„Eu sunt Luceafărul de sus / Şi vreau să-ţi fiu mireasă"*, revoltându-se, în acelaşi timp, împotriva modelului literar: *„Nu mai vreau să fiu rece şi nemuritoare..."*

Şi, drept urmare, ea devine un fel de vampir, care îşi mistuie victima prin îmbrăţişări şi săruturi otrăvitoare: *„Apoi dulceaţa otrăvită i se prelinse în sânge"*. Eliade duce mai departe spectrele erosului eminescian, dar şi concepţia poetului despre lume. Domnişoara Christina nu este decât materializatea acestui gând eminescian, citat de Eliade: *„În faptă, lumea-i visul sufletului nostru"*. Literatura mitică eminesciană, a visului transformat în realitare şi invers, îi anticipează pe Proust şi Eliade. Dar ea rămâne în acelaşi timp un inconfundabil complex de eresuri, de credinţe simple, de arhei. Ca **mitul mătrăgunei**, o întreagă literatură populară, preluată şi dezvoltată de Eliade într-un mod suigeneris în fantastica poveste a Oanei, dar şi în povestea tuturor fetelor care visează la măritiş, chiar şi a „ielelor" din **La ţigănci**, devenite în filmul **Eu sunt Adam** doar nişte forme carnale, rubensiene. Iar Domnişoara Christina e atât de obsedată de o altă materializare încât îi spune lui Egor: *„Ce mătrăgună rodeşte din buzele tale?"*

Fantasticul e roditor. Pentru că are la bază eresul. Datorită lui, o banală vizită la o mănăstire devine un spectacol terifiant, vrăjitoresc, ca în nuvela **Şarpele**. Ca şi şarpele, eresul se strecoară printre faptele reale, dându-le o aură mitică, orbitoare, incandescentă. Arta lui Eliade constă în felul cum ştie să amestece mitul, cum ar fi mitul şarpelui sau mitul

Scanned with CamScanner

mătrăgunei, cu întâmplările palpabile. Prozele lui sunt nişte demonstraţii în acest sens, în sensul concretizării, cu mijloacele literaturii, a unor idei întrupate în mituri şi credinţe religioase. Ele sunt, în fond, nişte eseuri mascate. De aceea au nevoie de atâta carnal, pentru că, aşa cum spunea Caragiale, ideea în literatură nu este mai importantă decât materia care o îmbracă. Poetica eliadescă este o infraestetică sui generis, adică o poetică implicită, conţinută în operă. Peste tot avem urme infraestetice. **În curte la Dionis** ne dă cheia acestei poetici pornind de la o *„mitologie a Leanei"*, o cântăreaţă misterioasă, care şi-a creat celebritatea prin cârciumile bucureştene, un fel de Maria Tănase mitică. *„Dar mitologia aceasta* – explică un personaj – *se întemeia pe câteva date reale, abil, chiar fabulos elaborate de acel grup de scriitori şi artişti care se entuziasmaseră de Leana şi începuseră să vorbească despre ea prin cenacluri, să scrie prin reviste şi gazete..."* De la aceste *„câteva date reale"* se naşte o întreagă mitologie. Lor li se adaugă povestea sau complexul lui Adrian, un personaj care trăieşte, precum Egor, între vis şi realitate, între *amnezie* şi *anamnesis*. Ca şi Fărâmă, de altfel. Uitarea e creatoare, e generatoare de mituri. Uităm ca să ne aducem aminte, aşa cum cre„m, ca să uităm. Şi când începem să ne amintim, începem să mitologizăm. *„Mitologizezi!"*, îi spune Cladova lui Hrisanti. Însă în ce sens mitologizăm? Cladova îl acuză pe Hrisanti că *„mitologizezi într-o direcţie cu totul greşită"*. Ca atare, el îl corijează, introducând în poveste alte *„câteva date reale"*, cum ar fi faptul că Leana *„era invitată să cânte la Palat"*, de la care se mitologizează mai departe. Şi tot aşa, ca în **O mie şi una de nopţi**. Esenţial este să existe, cum spune Hrisanti, *„un element* concret (sublinierea lui Eliade), *de la care poate porni..."* orice aventură a spiritului. Aşa cum **Tinereţe fără de tinereţe** începe de la *„ochiul roşu"* al semaforului. Sau **Dayan** de la *„bandajul negru"* pe care eroul, Orobete, îl purta *„pe ochiul drept, şi acum îl poartă pe ochiul stâng"*, fapt care va declanşa o întreagă „fărâmiadă". Un astfel de **element concret**, pe care, în limbaj filmic, l-am numit **cinemin**, fiindcă îşi are originea în creaţia eminesciană, în **Sărmanul Dionis**, bunăoară, în *sărutul* Mariei, care îi provoacă lui Dan, ce-şi zice Dionis, călătoria în lună, mitologizatorii din **În curte la Dionis** (un fel de Moromeţi pe stănoaga cârciumilor) îl găsesc în trecutul Leanei, trecut în care ar exista *„un traumatism* provocat de o aşteptare" (sublinierea lui Eliade). Iar traumatismul *„aşteptării"* se leagă de originea *„complexului Adrian"*, care va genera alte şi alte legături, implicit „complexul lui Dionis", din care s-a născut mitul orfic.

Mai mult, ni se va revela faptul că elementul concret este o cifră, o oră, respectiv ora 4,30, la care Adrian trebuia să se întâlnească într-un hotel misterios cu o persoană necunoscută care îl sunase şi stabilise această întâlnire şi pe care, după voce, o va recunoaşte a fi însuşi Orfeu. Spre deosebire de Rică Venturiano, pentru care ora 11,20 era o *„oră fatală"* (la Caragiale, acest element concret, ora, e o prezenţă atât de obsesivă încât timpul e măsurat după nişte orologii sau ceasuri ciudate, ale unui Dali *avant la lettre*, cum ar fi *„orele 12 trecute fix"*, dar şi

Scanned with CamScanner

numărul e o prezenţă la fel de sucită, ca în **O noapte furtunoasă**, care e şi el un semn fatal, superstiţial, pe care îl va prelua şi Eliade în **Pelerina**, proza datărilor apocrife, o parabolă a timpului, unde acelaşi 6 este inversat, anul 1966 fiind confundat cu anul 1969!), pentru Adrian întâlnirea la această oră, 4,30, are natura unei revelaţii (orice întâlnire are, prin ea însăşi, o asemenea natură datorită elementului de hazard). Desigur, întâmplările, de un absurd kafkian, care se derulează, se datorează, cum ni se va dezvălui în final, unui traumatism: ca să ajungă la întâlnirea de la 4,30, Adrian a luat un taxi, pe drum a avut loc un accident în urma căruia şoferul a murit, iar el a scăpat ca prin minune, cum îi va reaminti peste ani Leana: „*Când ai avut accidentul şi ai scăpat ca prin minune*". O simplă întâlnire de dragoste a declanşat tot acest joc dintre amnezie şi anamnesis, o poartă ideală către mit, către poezie, către orfism.

Nu un astfel de traumatism găsim şi în trecutul Domnişoarei Christina? Nu de el se leagă originea complexului Egor, respectiv a complexului luciferic? Şi acest traumatism, trăit şi după moarte de stafia Christinei, vine dintr-o istorie reală, personajul chiar seamănă cu eroina din **Răscoala** lui Rebreanu, scriitor pe care Eliade îl citea, după cum aflăm din **Şarpele**, unde ni se dezvăluie şi alţi scriitori preferaţi ai autorului: Radu Rosetti, Arghezi, Bacovia şi, evident, Eminescu. Arghezi mai e citat (*„Niciodată toamna nu fu mai frumoasă..."*) şi în **Domnişoara Christina**, care, cum spuneam, are la bază o istorie reală: tragedia unei boieroaice violate şi ucise de ţărani în timpul răscoalelor din 1907, deşi stafia ei mărturiseşte că a fost ucisă de vechilul din sat, care îi era amant, a ucis-o din gelozie, văzând că ea s-a dat ţăranilor. Însă câtă diferenţă între forma realistă de tratare a subiectului la Rebreranu şi forma mitică la Eliade! Câtă diferenţă între estetica autenticităţii sau practica anticalofilă a lui Camil Petrescu şi estetica spectacolului născut din eresuri! Sau a eresului renăscut din „*câteva date reale*". Şi Leana, pas cu pas, devine un personaj al spectacolului mitic. Ca orice personaj eliadesc. Chiar şi „raisonneurii", chiar şi „ascultătorii", precum anchetatorii lui Fărâmă.

Orice poveste eliadescă porneşte, într-adevăr, de la realitate, de la fapte banale, de la „*senzaţia unei amintiri*", cum spunea Proust („*senzaţia unui vis*", va spune Mateiu Caragiale), dar apoi, printr-o ţesătură de amănunte derulate cu mare rafinament, demnă de cea mai pură literatură populară, capătă deodată conotaţii mitice. Spectacolul mitic este un spectacol total, acel „*gen deosebit*" pe care îl visau personajele din **În curte la Dionis**. Dar oricât de departe s-ar duce cu imaginaţia, Eliade-Fărâmă se ţine aproape de real. Un real care însă, cum am văzut, ne pregăteşte pentru moarte. Ca în povestirea **Ivan**, de pildă, unde vorbele fără şir ale lui Darie îl ţin pe soldatul rănit în viaţă („*Voiam... să-l ţin de vorbă, să-i vorbesc* orice, *numai să nu moară*"). Şi Eminescu în **Archaeus** spunea că poveştile sunt leac la toate, sunt indispensabile fiinţei umane („*Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele...*"). Care ar fi secretul nemuririi poveştilor? Faptul că – tot Eminescu ne-o spune – „*în ele trăieşte Archaeus*", adică principiul vieţii eterne şi al iden-

Scanned with CamScanner

tității. Însă ele, poveștile, se țin aproape de real. Cum procedează Fărâmă, care își prelungește prin tot felul de istorisiri/amintiri viața. Și cum să-i faci sfârșitul mai ușor unui soldat rănit, care trage să moară, dacă nu procedând ca Fărâmă, vorbindu-i despre orice, numai să nu simtă durerile, ca un leac euthanasic? Mai ales când vrei ca muribundul să te binecuvânteze, conform unei credințe populare („*dacă te binecuvântează cineva când trage să moară, îți aduce noroc*").

Totul se petrece, așadar, ca în literatura mitică orală, precum în finalul nuvelei **Domnișoara Christina**, unde Strigoiul va fi alungat prin foc, adică o dată cu incendiul care cuprinde vechile case boierești ale neamului său. Și în **Șarpele** avem aceeași dezlegare: după ce vraja de la miezul nopții s-a stins, după ce Andronic, „*copil de boier furat, crescut atâta timp între țigănci*", își termină demonstrația, respectiv că șarpele este însuși sufletul „*Arghirei, frumoasa din lapte, moartă în pivnița mănăstirii și prefăcută în șarpe*", lucrurile par că reintră în normal. Par, întrucât „în curtea lui Eliade" orice sfârșit are un nou început, o poartă se închide și alta se deschide: Andronic însuși, vrăjitorul de șerpi, este simbolul șarpelui și al virilității. Al unei virilități nocturne însă, când toate misterele îl însuflețesc. Și în ce moment are loc vraja? Atunci când întunericul e străbătut de hecatica „*lumină de lună*", acea „*lumină de lună*" purtătoare de taine, de la care pornise vraja și de la care, în același timp, vine „*înțelegerea tuturor celor întâmplate*". E oare o simplă coincidență faptul că Eminescu își numise volumul de versuri, pe care proiectase să-l scoată, tocmai **Lumină de lună**?!

*

Dar poetica lui Eliade devine și mai explicită și își atinge înțelesurile infraestetice mai ales în romanul **Nouăsprezece trandafiri**. Și aici avem un proces de anamneză, pentru că și eroul principal, scriitorul Anghel D. Pandele, a suferit în urmă cu 30 de ani un traumatism care l-a făcut să uite cu desăvârșire că are un copil cu o actriță pe care o iubise în tinerețe. Și cine îl va face să-și recapete memoria? Chiar fiul său. Și cum? Pe calea teatrală spectaculară, cum ar spune Méliès. Căci fiul său, Laurian Serdaru, actualmente actor, care de mic își căuta tatăl, apare deodată în viața lui ca să-i ceară consimțământul să se căsătorească... cu cine? Cu Niculina, o actriță magică, având puterea de a-și schimba înfățișarea, ca Marina Darvari, care, transformându-și „*rochia-garderobă*" într-un miracol, îi prezintă trei spectacole care îl cuceresc definitiv. Erau „*spectacole tradiționale, cu sau fără măști, dar utilizând scenarii de mim și coreografie, acompaniate de anumite melodii străvechi, aproape uitate în zilele noastre*". Cei doi tineri, care vedeau în teatru un spectacol sacru, îl fac mai întâi să-și aducă aminte că în urmă cu 30 de ani a scris o piesă de teatru, singura lui piesă: **Orfeu și Euridice**, cale pe care apoi a abandonat-o și s-a dedicat prozei, devenind un mare scriitor, „*academician și artist emerit al poporului*", propus la Premiul Nobel (episod care trimite la biografia lui Blaga). Piesa nu s-a

Scanned with CamScanner

mai reprezentat. Era de Crăciun şi a fost înlocuită cu „*Steaua sus răsare...*" Rolul Euridicei ar fi trebuit să fie interpretat de actriţa care avea să devină mama lui Laurian. Atunci, îi spune fiul, „*aţi înţeles cât de profundă şi semnificativă este asemănarea între Orfeu şi Iisus*". Avea 33 de ani, număr simbolic, care i-a amintit de o întâlnire între mari oameni de teatru, cum ar fi Mihail Sebastian, Camil Petrescu şi alţi scriitori, „*când am discutat aproape toată noaptea despre teatru, am discutat mai ales posibilităţile de a reinterpreta miturile clasice, şi eu le-am vorbit de mitul lui Orfeu...*", o noapte de neuitat, cum putuse s-o uite?, „*când aproape m-am certat cu Camil, pentru că el recuza în bloc încercările de reactualizare a miturilor clasice, iar eu pretindeam că, cel puţin în cazul lui Orfeu şi Euridice, un dramaturg contemporan ar putea...*"

Cei doi tineri actori îl fascinează, deci, apoi îl răpesc să le vadă toate spectacolele pe care le jucau la o Tabără de vară a Uzinelor Uricani. Şi cine era magicianul care le monta? Nimeni altul decât Ieronim, Ieronim Thanase. Influenţa acestuia, concepţia lui despre teatru, cât şi spectacolele pe care le vedea, l-au provocat pe A. D. P. în asemenea măsură încât şi-a abandonat celelalte proiecte şi a început să scrie teatru, un altfel de teatru, cum ar fi piesa „La început a fost sfârşitul", care începe aşa cum se termină, adică cu haosul, dar haosul cosmogonic, un univers imaginar, dramatic, din care se creează mitul luminii. Inspiraţia porneşte din prezent. Subiectele pieselor sale sunt actuale, „*foarte actuale*", cum îi scrie el editorului său, dar cu „*prelungiri în mitologie*". Şi mai departe: „*Greşeala pe care au făcut-o toţi dramaturgii contemporani, greşeala pe care am făcut-o şi eu (pentru că, trebuie să-ţi mărturisesc, am scris şi eu o piesă în tinereţe) este că am încercat să reinterpretăm drama, adică mitologia antică în perspectiva istoriei moderne. Or, trebuie, dimpotrivă, să prelungim şi să completăm mitologia antică prin tot ce omul occidental a învăţat în ultima sută de ani. De aceea piesele mele trebuiesc mai întâi tipărite, adică făcute accesibile meditaţiei fiecărui cititor în parte, şi numai după aceea reprezentate (şi nu neapărat pe scenele marilor teatre). Mai ales că aceste piese se presupun şi se implică una pe alta, aşa cum întreaga mitologie greacă este implicată în fiecare din marile tragedii clasice*".

Sunt aici câteva idei cu privire la felul cum vede Eliade actualizarea mitologiei, respectiv literatura şi spectacolul mitic, bazat pe folclor, aşa cum a procedat în cazul romanului **Pe strada Mântuleasa**: „*Am vrut să opun două mitologii. Mitologia populară, mitologia din folclor, care este de o bogăţie vie şi nesecată la bătrânul profesor, şi mitologia lumii moderne, a tehnocraţiei; aceasta depăşeşte cu mult cadrul strâmt al poliţiei dintr-un stat totalitar, deci mitologia oamenilor înarmaţi cu logică şi cu tot felul de instrumente. Aceste două mitologii se măsoară între ele*". În **Eu sunt Adam** însă nu i se dă nici o şansă nesecatei mitologii din folclor, asfixiată de „*cadrul strâmt*" al unui singur unghi de percepere.

Scanned with CamScanner

Dimpotrivă, Ieronim procedează după cum a scris părintele său în **Încercarea labirintului**. Într-unul din spectacole, de pildă, el se bazează pe Căluşarii, iar în altul pe ideea că „*istoria noastră, a românilor, începe cu un catâr*". Un catâr care şi-a pierdut povara. Un soldat roman a văzut şi i-a strigat altuia să se întoarcă şi s-o ia: „*Torna, torna, fratere!*" Ceilalţi soldaţi n-au înţeles despre ce e vorba, ba au crezut că este o comandă de retragere şi le-au strigat şi celor din faţa lor: „*Torna, retorna, fratere!*" Şi toţi au luat-o la goană. Aşa cum s-a întâmplat şi cu Eusebiu Damian, secretarul lui Pandele, care participase la spectacol. A procedat ca soldaţii romani. Aşa s-a scris istoria şi precara istoriografie. Reapare aici ideea elementului concret: „*dacă acel catâr nu-şi pierdea povara, nu se putea dovedi existenţa atât de timpurie, în secolul VI, a strămânilor şi a limbii străromâne. Dar mai ales este revelatoare lumina pe care o aruncă asupra structurii evenimentului istoric în general: orice accident, oricât ar fi el de neînsemnat sau de ridicol poate avea consecinţe considerabile pentru istoria unui popor sau, în anumite cazuri – bunăoară, nasul Cleopatrei – pentru un continent sau o civilizaţie*".

Exerciţiul de anamneză

Spectacolele date de trupa lui Ieronim sunt înlănţuite. De aceea, el le şi numeşte „*exerciţiu de anamneză*". Treptat-treptat, Pandele are revelaţia de care îi vorbeşte Ieronim: „*Marele secret al tuturor tehnicilor, fiziologice şi spirituale, este anamneza*". Exerciţiul de anamenză este opus exerciţiului de posesiune, pe care îl găsim practicat în filmul **Eu sunt Adam**. Posesiunea ucide povestea. Secretul actualizării este anamneza, altfel spus, prelungirea prezentului în mit. Omorându-l pe Adam, omorând povestea, regizorul ucide anamneza. Spectacolul său nu mai e un exerciţiu de anamneză, ci de posesie. Nici măcar un „exerciţiu de admiraţie" faţă de proza lui Eliade, asemănător celui pe care l-a încercat un Gabriel Liiceanu în filmul său, numit astfel, faţă de Cioran. Aşa cum, în alt film, l-a încercat şi faţă de Petre Ţuţea. Admiraţia nu presupune neapărat un proces, ca anamneza, deşi, prin întrebările pe care le pune, autorul îşi provoacă interlocutorii, pe Cioran şi Ţuţea, la un proces de anamneză. Cu Dan Piţa s-a întâmplat, în schimb, ce s-a întâmplat cu secretarul lui Pandele, Eusebiu Damian, care a adormit la spectacol, ratând astfel înţelesul scenei „*Torna, torna, fratere*" şi procedând ca soldaţii romani. Iniţierea într-o astfel de literatură, într-un astfel de spectacol, a fost un eşec pentru el. Exerciţiul de anamneză este, în fond, cum îi explică Serdaru, un „*exerciţiu de autosugestie*", nu de admiraţie. Autosugestia ne poate face să înotăm ca peştii, dacă am vrea. Nu se crede că omul se trage dintr-o mitologie acvatică? Autosugestia este, aşadar, ca şi anamneza, „*un fel de rit magic*".

Scanned with CamScanner

De aceea, spectacolele trebuie să se nască înlănţuite şi să fie trăite/receptate ca atare. Ieronim are o teorie a spectacolului dramatic care ne-a adus aminte de aceea a lui Andrei Şerban, cel din **Trilogia antică**, spectacol-maraton care se compunea din mai multe spectacole. Un astfel de teatru era practicat de greci în cadrul sărbătorilor panatheniene. Ieronim pledează, deci, pentru formula *„piese jucate în grup"*. Pandele, care devine un fan al acestei metode, ajunge la concluzia că *„în zilele noastre, spectacolul este singura noastră şansă de a cunoaşte libertatea absolută"*, care *„n-are nimic de-a face cu libertăţile de ordin social, economic sau politic"*. E vorba, aşadar, de libertatea spirituală. Din acest moment, se repune în ecuaţie problema traumatismului. El îşi dă seama că *„acel accident traumatic s-a produs în urma întâlnirii cu Euridice"*, cu artista care juca rolul ei. De ce oare a uitat tot? *„O asemenea amnezie îşi are desigur o cauză profundă. Dacă aş utiliza terminologia mitologică, aş spune că amnezia mea exprimă într-un fel cât se poate de concret moartea Euridicei"*.

Ca şi în cazul lui Dominic Matei, există un raport de recesivitate, cum ar spune Mircea Florian, între traumatism şi anamneză. Fără un şoc profund, nu poate avea loc procesul de recuperare a memoriei. Numai un spectacol mitic sau un personaj magic ca Niculina au puterea de a reface acest proces. E întâmplător oare că toţi care o cunosc pe Niculina încearcă faţă de ea un exerciţiu de... admiraţie, adică sunt îndrăgostiţi de ea, inclusiv Ieronim?! Ieronim, care era *„paralizat în fotoliu"*, ca şi Carol din **Pepe şi Fifi**, personaj care vine de aici şi care se leagă şi de **Eu sunt Adam**, tot prin Ieronim, dar cel din **Uniforme de general**, personaj pe care regizorul îl abandonează cu totul, ca să-l regăsim, în cu totul alt context, în **Pepe şi Fifi**. Carol e îndrăgostit de Fifi, dar nu aşa cum Ieronim era îndrăgostit de Niculina. Fifi se străduie în van să aibă ceva din Niculina, din Niculina lui Ieronim.

Oricât ar părea de paradoxal, din familia ei fantascientă face parte Marion, personajul din **Asphalt tango** (1997), jucat de actriţa franceză Charlotte Rampling, despre care vom mai vorbi. Fifi are mai degrabă ceva, sau mai mult decât ceva, din Niculina lui Albini, securistul care îi face un portret de *„curvă"*. Fifi a mai luat ceva şi din dedublarea Marinei, personajul din **Eu sunt Adam**, fără nici o legătură de substanţă cu Marina lui Fărâmă. Nici un personaj din film nu este mitic. Niculina eliadescă, în schimb, este magică. Este şi Circe şi Euridice. Este şi soră cu spiritul Domnişoarei Chiristina. Prezenţa ei în spectacolele lui Ieronim face din ele adevărate vrăjitorii. De altfel, aşa cum îi explică Ieronim lui Damian, *„arta dramatică revine ce-a fost la început, o artă magică"*. Adică o artă vindecătoare, cathartică. Prin magie, ne reamintim toate vârstele noastre. Prin magie, Gavrilescu a ieşit din timp şi nici n-a ştiut când au trecut 12 ani, iar „lecuirea" lui e o nouă intrare în anamneză, pentru că, reîntorcându-se *„la ţigănci"*, el se reîntâlneşte cu iubirea lui din tinereţe, cu Hildegard.

Scanned with CamScanner

Totul e un joc de-a timpul, de-a convenţiile, în fond. Asta e arta, un sistem de convenţii. Dar nu în sine, ci legate de viaţă. Jocul de-a timpul e un joc de-a viaţa. Şi nu există viaţă fără traumatism. De aici procesul de anamneză, poveştile, literatura. Inevitabil, trăim în literatură. Dovadă perosnajele lui Eliade, care toate au câte un şoc, au suferit un traumatism. Care e traumatismul lui Gavrilescu? Arşiţa! Căci zice el: *„am simţit arşiţa lovindu-mă în creştet, lovindu-mă ca o sabie în creştetul capului"*. Aşa cum l-a lovit trăznetul pe Dominic. Apoi, după amnezie, urmează metanoia, trezirea, şi de aici procesul de anamneză. Care are însă un mobil: **frica**. Peste tot există frica. Frica lui Pandele, datorată luptei pentru putere între Numărul Doi şi Numărul Trei, frica Ecaterinei de Securitate, frica lui Emanoil Albini însuşi, agentul care îi urmăreşte pretutindeni. Dar Albini nu este un agent oarecare, el e şcolit, are Universitatea de la Cluj, e obsedat de Sophia şi de mitul gnostic al Sfântului Valentin sau oferă parabole legate de Simon Magul. Ba chiar enciclopedismul său merge până acolo încât devine, în povestirea paranormală, *„extazică"*, **Dayan**, un fel de Ahasverus al poliţiei secrete (*„avem şi noi secretele noastre, aşa cum are şi Ahasverus"*), iar din povestirea **Les Trois Grâces**, unde este, de asemenea, prezent, aflăm că este şi poet, deci şi vizionar (poetae vates): *„Când vom accepta să folosim* masiv *imaginaţia, revoluţia va triumfa pretutindeni..."*. Numai lipsa de imaginaţie a celor *„hipnotizaţi de clişee şi lozinci"* l-a împiedicat pe doctorul Aurelian Tătaru să-şi continue experienţele de reîntinerire a fiinţei umane prin neoplasm. Indiscutabil, Albini e un personaj pozitiv, un spirit progresist; care ajută la elucidarea unor enigme teologice sau paranormale, spre binele ştiinţei, din familia căreia crede că face parte. Agenţii lui Eliade n-au nimic comun cu agenţii fără imaginaţie din **Eu sunt Adam**. Care n-au mamă, n-au tată. Parabola lui Albini legată de Sophia care îşi caută tatăl nu-i la îndemâna oricui. Chiar dacă un asemenea model de personaj nu poate fi găsit în realitate.

Tuturor le este frică, deci. Dar cui nu i-e frică? *„Cui nu i-a fost frică în pragul mântuirii? Şi lui Iisus I-a fost frică..."* Frica *„face parte din însuşi procesul anamnezei"*. Şi Niculinei, deşi personaj magic, i-e frică. Dar toată literatura angoasei, spectrală, de la Caragiale la Kafka, e bazată pe frică. Şi ce frică îi era lui nenea Iancu de incendii! Călinescu a scris chiar un studiu despre frică în literatura lui Caragiale. Fără să bănuiască faptul că la el frica avea cauze mistice. Iar frica generează panica. Panica e motorul pieselor sale. Aşa cum pentru literatura mitică a lui Eliade este teroarea, constrângerea. Sau elementul concret. Sau trauma, care generează povestea, anamneza. Frica e, în fond, scânteia poveştii, a lanţului de poveşti, lanţului de spectacole. Până şi frica lui Gavrilescu de a ghici, de a intra în joc, are un substrat nebănuit, care ne duce la un înţeles revelator. Oare de ce nu vrea el să intre în jocul fetelor?! Observân-du-i temerea, panica, la un moment dat una din fete spune:

Scanned with CamScanner

„Şi-a adus aminte de ceva şi s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut". De aceea Gavrilescu iese din timp şi reintră în timp de-a valma. El nu alege calea spectaculară, calea jocului, la care îl invit„ ielele, care e adevărata anamneză, ordonatoare şi eliberatoare. Fărâmă, în schimb, şi mai ales Pandele, merg pe această cale. Pandele ajunge chiar foarte departe... Anamneza ca spectacol, iată marea idee a lui Eliade. Ca spectacol şi ca mântuire. Ce spectacol cinematografic are acest rol taumaturgic? În nici un caz prin filmul **Eu sunt Adam** nu intrăm într-un asemenea joc recesiv, întâi traumatic, urmat apoi de anamneză. Dimpotrivă, e un film amnezic, care ar fi trebuit să aibă ca moto! „Orice asemănare cu sursa de inspiraţie este pur întâmplătoare". Ce vrea să ne arate regizorul, cum să uităm cu desăvârşire sursa literară?! E ca şi cum Gavrilescu ar striga-o, la sfârşit, pe soţia sa şi în loc de Elsa, i-ar spune Eva! Dar Gavrilescu, deşi *„e o căldură ca în Arabia"*, nu-i atins de o asemenea amnezie. După toate experienţele prin care trece, el tot îşi aminteşte de colonelul Lawrence. Mai mult, el îşi regăseşte iubirea dintâi. Care poate fi şi ea o mântuire, nu?! Desigur, Gavrilescu nu ajunge la soluţia lui Pandele, care transformă o *„experienţă incomprehensibilă"* într-o tehnică de evadare. Acesta e şi rostul adevăratelor spectacole, ca prin trăirea lor să dobândeşti diferite tehnici de evadare. Aşa ajungi la liberatatea absolută, care este veritabila libertate spirituală. Dovadă că Pandele acceptă toate regulile jocului, devenind un autentic actant, şi, drept urmare, reuşeşte ceea ce nimeni nu poate să înţeleagă, pur şi simplu să dispară. O dată cu cei doi copiii ai săi, Niculina şi Laurian. Copii orfani, care îşi caută tatăl, îşi caută identitatea, de aceea şi realizează Ieronim în final spectacolul **Copiii nimănui**, care este forma supremă de spectacol, adică un film. El este Tatăl regăsit. Eliade aduce aici un elogiu filmului, ultimul emancipat, cum l-a botezat Camil Petrescu. Filmul este pentru Ieronim o formă de spectacol total, ultima cale de evadare, de spectacol anamnezic. Ba, cum vom vedea în alt loc, el e o nouă soteriologie, o nouă tehnică a mântuirii.

Formula teleplay-ului

Un astfel de univers literar este o mană cerească pentru cinematograf. În perimetrul Eminescu – Eliade, unde cuvintele, cu sarcină mitică, au rol de maxime, iar sămânţa eresului se află la tot pasul, chiar şi în ecuaţiile matematice sau în nu ştiu ce teorie ştiinţifică, pot fi revelate cele mai pure **cinemine**. Din păcate, regizorii noştri nu le-au descoperit. Chiar şi filmul de televiziune al lui Viorel Sergovici după **Domnişoara Christina**, poate cea mai bună dintre ecranizările eliadeşti de până acum, se menţine nu în planul mitic, nu la nivelul spectacolului interior, ci la nivelul spectacolului exterior, comercial adică, oferit de componenta senzaţional-erotică a povestirii, făcând din personajul Christina un fel de Dracula feminin. Legăturile cu substraturile emi-

Scanned with CamScanner

nesciene lipsesc. Limbajul cinematografic e calofil, ca şi cel al ecranizărilor după **Adela**, **Cezara şi Craii de Curtea-Veche**, roman care este poate cea mai profundă replică românească la arta lui Proust, având în acelaşi timp mari corespondenţe cu proza lui Eliade.

Probabil că tara principală a filmului românesc, dominat de arta operatorilor, este şi limita filmului în general, care nu poate aspira la filmul de idei sau la filmul mitic decât ca o excepţie de la regulă. Lucru valabil şi în cazul formulei teleplay, care însă, poate tocmai datorită elementului teatral, a dat rezultate remarcabile, mult mai bune decât ecranizările propriu-zise, deşi un teleplay, în cazul dezastruoaselor condiţii de producţie şi de organizare din televiziunea română, în care redacţia cinema fie e monopolizată de un anumit cuplu, fie lipseşte cu desăvârşire, nu este altceva decât o ecranizare mascată. În acest sens, trebuie amintit aici şi **Şarpele**, în regia aceluiaşi Viorel Sergovici, dar mai ales spectacolele lui Constantin Dicu **Mesagerul**, după **Dayan**, şi **Uniforme de general**, care alternează cu subtilitate scenele jucate cu cele de pură transfigurare cinematografică. De altfel, Constantin Dicu a mai realizat un memorabil spectacol după romanul lui Fănuş Neagu **Frumoşii nebuni ai marilor oraşe**, un fel de „replică" la **Craii** mateini, ieşind din platou şi mişcându-se liber într-un spaţiu baroc, de o grandoare labirintică, aş zice, apropiată de metaforele eliadeşti. Iar experienţa fănuşiană a ţinut s-o continue cu **Amantul marii doamne Dracula**. Remarcabile prin calitatea şi diversitatea lor sunt şi realizările Olimpiei Arghir sau Silviu Jicman (constant colaborator al lui Iosif Naghiu).

Teleplay-ul este poate formula cea mai potrivită pentru a da o replică pe măsură cinematografului propriu-zis. Nu mai prejos decât ecranizările pe care le-au făcut sunt teleplay-urile realizate de Geo Saizescu după Mihail Sorbul şi Victor Ion Popa sau cele la care au colaborat ca scenarişti Iosif Naghiu şi Dumitru Solomon. O surpriză a însemnat şi ecranizarea lui Cornel Todea, **Îl osândesc juraţii?**, după o nuvelă a lui Gala Galaction. De această formulă s-au apropiat şi alţi regizori ca Dominic Dembinski, cu **Aranca**, după Cezar Petrescu, iar Tudor Mărăscu a realizat un eveniment cu **Adio Europa**, după I. D. Sârbu. Din punctul de vedere al viziunii şi libertăţii plastice, cel puţin, nu e nici o diferenţă între cele două formule. Ba poate că teleplay-ul are avantajul de a crea mai direct iluzia vieţii, care trebuie să fie sufletul oricărui spectacol. Fapt pe care îl pierd din vedere cinematografiştii, de aceea ei apelează, cel mai adesea abuziv, la soluţiile plastice. Imaginea, cât mai sofisticată, vine să suplinească astfel *„analiza sufletelor personajelor"*, marele handicap al fonofilmului, cum prevăzuse Ibrăileanu. Dovadă că în abordarea literaturii mitice, scrise sau orale, majore sau minore, culte sau populare, elementul **cinemin**, care ar trebui să constituie limba inconfundabilă a filmului românesc, nu există, încă nu face obiectul preocupărilor estetice, serioase, de studiu, ale cineaştilor noştri, aşa cum nu a făcut nici în trecut, după cum vom arăta în continuare.

Scanned with CamScanner

O Istorie Cinemitică

E în afară de orice discuţie că la baza literaturii mitice se află folclorul, cioburile de tradiţie, cum zicea Blaga, pentru care cultura majoră şi cultura minoră, numite astfel doar generic, sunt echivalente. Despre toate acestea am scris pe larg în volumul **Miturile româneşti şi arta filmului** (1979), aşa că nu mai insistăm. Aici ar trebui să ne oprim doar asupra capitolului aplicativ, **Miturile româneşti în film**, dedicat în mod special *încercărilor* care s-au făcut în direcţia valorificării cinematografice a literaturii mitice. Cele spuse atunci, într-o vreme când Mircea Eliade era interzis, iar mitul, cuvântul însuşi, era privit ca ceva „subversiv", „obscurantist", sunt valabile şi azi. Mai ales cele privind **Creangostorya**. E locul să le reamintim.

Istoria cinematografului românesc este încă slab reprezentată de filme inspirate din miturile româneşti. Am putea spune chiar că această preocupare, înţeleasă ca o direcţie specializată, aşa cum întâlnim în şcoala japoneză genul **Jidai-Geki**, lipseşte aproape cu desăvârşire în cinematograful nostru. Comparaţia pe care o facem nu este exagerată deoarece, ca şi miturile din cultura populară japoneză, miturile româneşti – folclorul nostru în general – există şi pot constitui temelia sigură pentru o cinematografie autentică. Literatura mitică aşteaptă numai oameni înzestraţi, care să ridice o parte importantă din producţiile cinematografiei noastre cel puţin la nivelul ei de frumuseţe şi valoare. Până atunci, entuziasmul nostru trebuie să se mărginească, prin forţa lucrurilor, la prezentarea materialului existent deocamdată, la firavele încercări ale unor cineaşti de a se apropia de miturile noastre, de a căuta mai mult sau mai puţin conştient să facă un început în acest domeniu al *descoperirii* motivelor şi temelor mitice, al *prelucrării* şi *ecranizării* lor.

Scanned with CamScanner

Totodată, să nu uităm nici o clipă perspectiva exigenţei pe care ne-am impus-o şi care s-ar cere să fie şi a filmului românesc: aceea de a ţine seama de cuceririle artei filmului pe plan mondial, pe de o parte, şi de faptul că adevăratele ecranizări ale miturilor româneşti nu pot fi decît producţii naţionale, adică realizate de cineaştii noştri, pe de altă parte. Se ştie că obiceiurile, folclorul şi cântecele noastre populare au constituit un bun material pentru câteva filme străine. Astfel, banda sonoră a filmului lui Pasolini, **Oedip rege,** cuprinzând câteva bocete maramureşene, este un exemplu în acest sens. De asemenea, filmul lui Paradjanov, **Umbrele strămoşilor uitaţi,** excelentă realizare cinematografică mai degrabă prin caracterul particular, individual, „experimentalist" al universului prezentat decît prin semnificaţia lui, tratează motive folclorice comune zonei Maramureşului şi Ucrainei. Nefiind „ecranizarea" unui mit românesc, neavând aderenţă la natura interioară, conştientă, a specificului nostru naţional, filmul rămâne însă exterior spiritului popular *românesc.* Acelaşi lucru se întâmplă şi cu filmul **Lăutarii** al regizorului Emil Loteanu, un exemplu de alterare a specificului naţional, de folosire exterioară, numai pentru efectul pur estetic, a muzicii noastre populare şi a portului românesc. Scopul lui Loteanu pare a fi „revelarea" calofilă a artei populare în anumite subiecte-schemă (vezi şi **Şatra**) şi nu valorificarea creatoare, structurată pe un fond mitologic, cu alte cuvinte pe un spirit naţional, pe un conţinut specific.

Pe de altă parte, ecranizarea unor elemente de rit autohton nu înseamnă un „specific naţional", ci o limitare a acestuia numai la componenta folclorică, fără să i se atribuie şi alte semnificaţii general-umane care stau la temelia fiinţei poporului respectiv! „*Mi-aş permite să vă aduc aminte un film* – scria Arghezi unui contemporan – *de excelentă ţinută, trecut cu vederea,* **Moara cu noroc,** *realizat de unul dintr-ai noştri, film mult mai bun şi mai adecuat particularităţilor româneşti decât, de pildă,* **Ciulinii Bărăganului,** *pentru care a fost adus un regizor francez, care s-a folosit numai de aspectele exterioare, fără aderenţă cu pământul, ale povestirii lui Panait Istrati*". Se ştie că un film este cu atât mai universal cu cât este mai naţional, şi întrucât creaţia este un fenomen care prinde viaţă numai pe tărâmul particularului (acest lucru se întâmplă când creatorul aparţine poporului său!), atunci se înţelege, credem, de ce adevărata dimensiune creatoare — caracterul profund naţional — prospeţimea, distincţia, căldura mitosului nostru nu le poate da decât cineastul (grupul de realizatori) care este „înrădăcinat" în fiinţa poporului român.

*

Considerăm că o analiză filmologică, oricît de particulară ar fi ea, trebuie să ia în seamă faptul că cinematografia noastră se află într-un progres vădit, că cinematografia naţională se îmbogăţeşte treptat cu filme de certă valoare, lucru care ne dă mari speranţe pentru viitor. O

Scanned with CamScanner

seamă de filme cum ar fi **O noapte furtunoasă, Moara cu noroc, Comoara din Vadul Vechi, Valurile Dunării, Pădurea spânzuraţilor, Duminică la ora 6, Reconstituirea, Nunta de piatră, Puterea şi Adevărul,** şi nu mai puţin filme ca **Dincolo de nisipuri, Aşteptarea, Zidul, Actorul şi sălbaticii, Cursa, Ilustrate cu flori de câmp, Filip cel bun, Tănase Scatiu, Dincolo de pod, Doctorul Poenaru, Mere roşii, Ediţie specială,** poate şi altele, ne îndreptăţesc să spunem cu certitudine că un patrimoniu naţional (deşi încă sărac) al artei noastre cinematografiee există! Şi de ce să nu recunoaştem: o anumită „atmosferă" de redimensionare cinematografică a folclorului nostru – mai slabă în privinţa mitologiei – se face simţită la Casele de filme. Numai că acest efort de restituire „neobligatorie" nu poate constitui premisa viabilă pentru o orientare sistematică în această direcţie. Lipsa de specialişti înseamnă lipsa de preocupare permanentă a unor oameni (cineaşti în special) de a se angaja în această creatoare căutare artistică. Un adevărat artist nu face numai experimente toată viaţa. El se fixează pe o direcţie şi devine consecvent cu sine însuşi (vezi Wajda, Fellini, Bergman sau Tarkovski) de îndată ce se simte chemat să răspundă, cu întreaga lui forţă creatoare, imperativelor majore ale epocii sale. Această unitate de creaţie, această „conştiinciozitate" o revendică şi folclorul de la cineplăsmuitorul său.

Redimensionarea cinematografică a folclorului nostru înseamnă, de fapt, cum am spus, redobândirea „specificului" românesc în film. Cu atât mai dificilă este problema pentru cineast în cazul restituirii cinematografice a miturilor noastre! În acest domeniu, cineastul trebuie cu adevărat să se nască a doua oară: el trebuie să fie pe rând istoric, mitolog, lingvist, să observe cum, desprinzându-se de mitologie, iese la suprafaţă filosofia zamolxiană şi respectiv presocratică, să vadă cum o „*semiologie conotativă*" este transformată într-o „*semiologie denotativă*", adică să vadă în ce fel interpretarea face să se nască un nou limbaj „ideologic", căci, aşa cum arată Greimas, „*mitologul lucrează la traducerea limbajului mitologic în limbaj ideologic*". Astfel, cercetarea mitologică îi va servi cineastului „*drept model pentru studiul suprastructurilor, pentru descrierea ideologiilor sociale*". Dincolo de semnificanţii mitologici, de formele diverse pe care le îmbracă aceştia, atenţia trebuie acordată analizei semnificaţiei. „*Semnificatul mitologic, formând cu semnificantul său o unitate mai puţin indisolubilă decât se întâmplă în limbajul comun, trebuie descoperit, individualizat, scos la lumină, printr-un proces lent de explicitare, adeseori foarte subtil, care cere o metodologie sigură, întemeiată pe criterii obiective de analiză*". Pe de altă parte, cineastul trebuie să se simtă în mitologie ca în elementul său, să se pătrundă până într-atât de spiritualitatea „comportamentului" arhaic, de contextul plauzibilităţilor mitice, încât opera sa să convingă de aceasta pe orice spectator contemporan. Despre o astfel de „*educaţie cinematografică*" scria şi Victor Iliu în articolele sale, într-o astfel de muncă

Scanned with CamScanner

de *descoperire* a mitologiei noastre e timpul să se angajeze cineaştii noştri. Acesta este un mod artistic superior de a fi *actuali,* de a fi *sociali,* dar mai cu seamă de a fi *naţionali.* Pentru că până acum, privind producţia cinematografică la care ne vom referi, putem spune că încercările de a restitui spiritualităţii noastre moderne tradiţiile, obiceiurile, riturile etc. nu au reuşit să reflecteze nici măcar parţial substanţa mitologiei noastre. O operă cinematografică care să corespundă plenar exigenţelor actuale în ceea ce priveşte revitalizarea şi valorificarea cinematografică a folclorului în general şi a mitologiei rom,neşti în special încă nu a apărut.

Care sunt deci aceste „încercări"? **Zodia Fecioarei, Baltagul, Pădurea pierdută, Dacii, Nunta de piatră, Pintea,** poate şi altele. „Poate şi altele" care... vor veni, pentru că ne dăm seama din capul locului că nici unul din filmele amintite nu are acea structură rnitică semnificativă pentru spiritualitatea poporului nostru. De fapt, nici unul din aceste filme nu înseamnă descoperirea, prelucrarea şi transpunerea cinematografică, într-un euvânt, *ecranizarea unui mit românesc,* ecranizarea acelor trătsături arhaice care ne sunt specifice, care pot fi recunoscute, rememorate, de către omul de astăzi al României. Cazul tipic al unei asemenea „nerecunoaşteri" este însuşi filmul **Zodia Fecioarei,** după cum vom vedea, filmul cu cea mai „reclamată" structură mitică. Fie că ele conţin elemente mitice, fie că aspiră la crearea unei atmosfere mitologice, fie că mitizează, cultivă stilizarea realităţii, fie că „răscumpără" cu preţul erorii fondul mitologic, fie că... noi înşine, din dorinţa de a recunoaşte în filmele noastre motivul vreunui mit românesc, le atribuim uneori trăsături pe care ar fi trebuit să le aibă etc., toate acestea exclud posibilitatea ca filmele menţionate să facă parte din aceeaşi categorie tipologică, să fie călăuzite de aceleaşi principii filmologice şi ideologice.

Dar şi alte filme, cele care sunt de inspiratie *hotărât* populară, **De-aş fi... Harap Alb** (Ion Popescu-Gopo,1965), **Vârstele omului** (Alecu Croitoru, 1969), **Tinereţe fără bătrâneţe** (Elisabeta Bostan, 1969), **Păcală** (Geo Saizescu, 1974), **Povestea dragostei** (1977), nu fac decât să *cocheteze* cu creaţia noastră populară şi nu să-i redimensioneze cinematografic virtuţile. Ele sunt nişte divagaţii pe teme populare.

De-aş fi... Harap Alb, ca şi **Povestea clragostei,** este o divagaţie „cultă", „savantă" („divagaţiile" pe marginea operei lui Creangă – vezi, de asemenea, şi **Mama** – constituie ceea ce am putea numi fenomenul îndepărtării de specificul naţional prin cinematograf a creaţiei marelui nostru povestitor). Profunzimii spiritului popular, Ion Popescu-Gopo îi preferă spectacolul suprafeţei, al mimetismului demitizator, al jocului *neologistic.* „Demitizarea" nu se face aici în direcţia omenescului, a conştiinţei unui popor, a componentelor sale general-umane. Nu se demitizează un „mit" cu elemente de basm, ci, dimpotrivă, aceste elemente sunt luate drept pretext pentru a „demitiza" în sine, de dragul „convenţiilor" moderne, filmice şi teatrale, ceea ce a făcut ca filmul să

Scanned with CamScanner

ia o nedorită coloratură dezantropomorfizantă. Gopo nu demitizează în numele adevărului (naţional); „realismul" său este gratuit, livresc, fără acoperire în semnificaţii reale. În cazul acesta, atitudinea umană în faţa realităţii este subordonată reflectării „în sine", de tip experimentalist, ceea ce face ca atitudinea însăşi să se „rătăcească" înăuntrul unor procedee tehnice, „exterioare". Aceasta apare şi mai izbitor în următoarele sale filme, **Comedia fantastică** (1976) şi **Povestea dragostei,** a căror tendinţă este de-a dreptul cosmopolită.

De altfel, însuşi Gopo, al cărui sitmţ critic este cât se poate de dezvoltat, vorbind despre *„primăvara mult aşteptată a comediei noastre cinematografice"*, recunoştea: *„Se oscilează încă, în acest gen, între facilitatea estradistică şi, la celălalt pol, un comic experimental care se dispensează de efecte tradiţionale fără să ne ofere deocamdată ceva echivalent, rămânând într-un stadiu preliminar de elaborare nu îndeajuns cristalizat ca gen, cum ar fi* **Elixirul tinereţii, Nu filmăm să ne-amuzăm, Comedia fantastică** *sau* **Operaţiunea Monstrul"**. Ulterior, au mai „debutat" şi alte comèdii, pe care însuşi Gopo, nu ne îndoim, le-ar fi inclus în judecata sa critică: **Serenadă pentru etajul XII, Tufă de Veneţia, Gloria nu cântă, Iarna bobocilor** şi, bineînţeles, **Povestea dragostei.**

Inspirat din basmul lui Creangă **Povestea porcului,** filmul este un alt exemplu de „rătăcire" creatoare, de amestec confuz al genurilor şi de neinterferenţă a limbajelor (deşi câştigă prin apropiere de basm un plus de limpezime faţă de **Comedia fantastică**). Făcând basmului o lectură de tip *science-fiction,* căutând, ca un alchimist, elemente „ştiinţifico-fantastice" în orice „subtext" folcloric, Gopo ajunge din păcate să se îndepărteze de spiritul folcloric şi de adevăratul spirit naţional. Lipsit de o metodologie adecvată, respectiv mitologică, Gopo se înfundă pe căi lăturalnice, depărtându-se astfel de realitate. Dacă cineastul a „descoperit" câteva corespondenţe între realitatea basmului şi spiritul modern, al realităţilor tehnico-ştiinţifice contemporane (deşi ideea că un *pod de aur* poate fi construit peste noapte numai de o societate supraevoluată tehnic şi ştiinţific, de o putere „supraomenească", are explicaţii mult mai logice şi chiar mult mai realiste în însăşi capacitatea de structurare mitică a poporului, în capacitatea de a imagina şi a lega de viaţă elemente mitice ale unor civilizaţii protoistorice), nu a mai găsit calea inversă, de a lega realitatea de sensurile povestirii, de a da astfel filmului veridicitatea necesară. Trădând *modelul popular,* Gopo a trădat însuşi spiritul realităţii. În loc să apeleze la documente folclorice (cum ar fi, de pildă, mitul **Vârstei de Aur,** în varianta românească, sau legenda **Mănăstirii albe,** un mit românesc, mai potrivit pentru finalul filmului decât acela născocit al „Mănăstirii de ceară", sau, pentru „momentul animaţiei" – decepţionant în film –, motivul fantastic al calului vorbitor din **Tinereţe fără bătrâneţe...** sau balada **Iovan Iorgovan,** cucul fiind pasărea vorbitoare predilectă a mitologiei noastre, care îl însoţeşte pre-

Scanned with CamScanner

tutindeni pe român, ca şi calul, în durerea şi în rătăcirile sale prin „lume"), cineastul s-a aventurat în „născociri" proprii, precum ciocârlanul Cicy (?!), în teribilisme şi fantezii devitalizate, ajungînd să-i plaseze pe cei doi eroi ai poveştii de dragoste într-un caricatural context de butaforie, pirotehnică, balet modernist etc.

Fără să mai insistăm, vom spune că prin „forma nouă" de comunicare pe care ne-o propune Gopo, limbajul filmic însuşi este şi el trădat, expresia îşi pierde specificul autohton, căci atât atitudinea creatoare, cât şi sensul şi conţinutul ideatic devin, ele însele, „încercări" de laborator. Nu discutăm aici, desigur, talentul lui Gopo, ale cărui „sclipiri" ar putea în viitor să se materializeze într-o veritabilă creaţie cinematografică cu structură mitică specific naţională! Am dori să semnalăm numai un drum care se înfundă. „Încercările" sale experimentale constituie însă un punct de referinţă (chiar şi în filmografia mondială). Şi cu adevărat credem că atât **De-aş fi... Harap Alb,** cât şi **Povestea dragostei** ar fi însemnat mari reuşite, din lumina poziţiei noastre, dacă pentru Gopo punctul de referinţă ar fi fost mitul românesc.

De fapt, un studiu atent al „modelului popular" al operei lui Creangă ar fi fost suficient (vezi **Creangostorya**). Sau, am mai recomanda noi, o lectură în profunzime a basmului **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte.** Studiul acestui „basm" ne dă satisfacţii nebănuite. Care este semnificaţia lui? Ce înseamnă *„tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte"* în viziunea poporului român? Desigur, faptul că „ieşirea" din timp şi spaţiu are consecinţe „entropice" pentru cel ce o face şi că această „ieşire" este păgubitoare pentru om şi omenire (Făt-Frumos îmbătrâneşte, iar Palatul *strămoşesc* rămâne în paragină !). Calul fermecat, întîlnit pretutindeni în eposul nostru (asimilare creatoare a poporului român din imagistica orientală), Gheonoaia, „nemurirea" etc., sunt născociri, „fleacuri", aşa cum se spune în basm. Ieşirea din timp şi spaţiu, ieşirea din istorie, înseamnă pentru înţelepciunea populară evadare din „rostul" lucrurilor, abandonare, abatere absurdă de la viaţa reală, de la soarta omenirii.

Să aibă oare Basmul, în general, un „renume" atât de rău odată ce îl întâlnim definit, fără excepţie, ca domeniu al irealului, fiind caracterizat prin atemporalitate şi aspaţialitate? Când, de fapt, de aceste *convenţii* ţin seama în mod constant şi povestitorul şi ascultătorul. Să amintim că esenţa unui text mitic constă în *ezitarea* ascultătorului (sau a cititorului) în faţa elementelor de *distanţare* cu care îşi marchează „autorul" povestirea. Altfel, convenţiile mitice n-ar fi păstrate şi degajate în textul basmului ca elemente de construcţie speciale, prin intervenţii mijlocitoare! O povestire fantastică este un univers evocat prin intermediul imaginaţiei. Or, imaginaţia e mai mult decât „percepţie" sau „memorie", ea este, cum spune Starobinski, *„o putere de distanţare graţie căreia ne reprezentăm lucrurile distante şi ne distanţăm de realităţile prezente"*. Imaginaţia contribuie, după expresia lui Starobinski, la *„funcţia realu-*

Scanned with CamScanner

lui", conlucrează cu ea, fiind, ca şi „*fantezia*" lui Karl Jaspers, condiţia pozitivă (prin intemediul simţurilor, am zice noi) a realizării existenţei. Imaginaţia şi fantezia sunt, aşadar, ele însele asemenea „intervenţii mijlocitoare" despre care am pomenit! Mai ales atunci când vorbim despre basm, care, prin contextul său de plauzibilităţi, este încărcat cu elemente specifice spiritualităţii unui popor! Un asemenea basm trebuie *ales,* un asemenea „basm" trebuie ecranizat!

În basmul românesc pe care îl analizăm, semnificaţia realistă conţinută în el este atât de izbitoare încât ne prinde uimirea în faţa rafinamentului unei astfel de creaţii şi aproape am fi îndemnaţi să credem că această plăsmuire atât de specific naţională a trecut şi prin sufletul genial al lui Petre Ispirescu! Totuşi, înţelepciunea populară *băsneşte* în mod curent în acest fel. Acest „basm" este, de fapt, o parabolă sau alegoria unui mit. Ceea ce nu ne determină să spunem că n-am mai avea de-a face cu un mit! După cum am arătat, alegoria conţine etimologiile vorbirilor poetice. Prin urmare, nu ne ferim de „plasarea" mitului alături de alegorie (de basm sau legendă), poziţie care pune în lumină semnificaţia reală a mitului, şi nu aşa cum credea Blaga, care, în atribuirea de semnificaţii reale unui mit, vedea prefacerea acestuia în alegorie, ceea ce însemna, cu alte cuvinte, moartea lui. Dimpotrivă, „ezitările" din structura basmului nostru ne confirmă că avem de-a face cu o plăsmuire mitică autentică, cu semnificaţii specifice modului de a închipui al poporului nostru. Atitudinea „realistă" conţinută în basm aproape c„ nici nu este deformată în procesul reflectării realităţii, realitate care de data aceasta devine o idee, o temă mitică general-umană. „Realitatea" este, în cazul basmului nostru, creaţia însăşi! Plăsmuirea ne apare aşadar ca un fel de **ars mythica.** Aceasta ne permite să facem o şi mai netă subliniere a celor *două necesităţi* „distincţie" care trebuie să ducă la buna preluare creatoare, de către cineaşti, a mitologiei naţionale): aceea a mitului şi aceea a criticii mitului.

Pilda basmului, lecţia pe care el o comunică istoriei este semnificativă pentru fiinţa umană: evadarea în „mit" înseamnă „trecerea" pe lângă civilizaţie, iar „nemurirea" înseamnă o rămânere în urmă sau o „moarte întârziată". Povestitorul colectiv se foloseşte de convenţiile basmului, de mitosul „nedislocat" al imagisticii simbolice, pentru a transmite această semnificaţie realistă, pentru a demitiza. Chiar cu mijloace imagistice, fantasticul este limitat, „conştientizat" de real, convertit în „funcţie a realului". Realul, atât de concret, de viguros şi, totodată, atât de specific, atât de spiritualizat (elemente de univers uman ne amintesc de Creangă), îşi face, prin intermediul logicii, apariţia în basm. „Logica" realului conştientizează convenţia. Atitudinea realistă implică *distanţare* conştientă în folosirea convenţiei.

Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte este un mit românesc tipic, unde acţiunea mitizării se împleteşte cu cea a demitizării. Aceste două tendinţe, oricât ar părea de ciudat, se împacă de minune în

Scanned with CamScanner

povestire. Ele nu se exclud, nu se încurcă, ci se completează una pe alta. Pentru că mijloacele povestirii sunt simbolice, semnificantul, codul, este cel mai „convenţional" cu putinţă, el este o „realitate" a imaginarului, astfel că *mitizarea* apare firească, „adevărată", iar, totodată, ca un fir roşu, străbate atitudinea demitizatoare în faţa realităţii, semnificaţia majoră pe care mitul o comunică. Basmul ne încîntă, dar în acelaşi timp ne şi învaţă că fantezia pură, gratuită, este dăunătoare omului, că evadarea în fantast înseamnă îmbătrânire şi pasivitate, în timp ce oamenii muncesc şi-şi făuresc propriul lor destin. Adăugându-i acestei semnificaţii un comportament arhaic, un mediu dat şi un eveniment istoric însemnat, avem modelul unui mit cu virtuţi filosofico-moralizatoare, care, într-o formă ecranizată, poate deveni actual, popular şi profund naţional.

Se înţelege că artistul „armonios înzestrat" va şti – prin atitudinea sa – să traducă limbajul mitic în limbaj ideologic, să convertească convenţia mitului la arta adevărată printr-o „critică" adecvată. Preluând terminologia lui Ferdinand de Saussure se poate afirma că, în transpunerea filmică a unui mit, mitizarea are ca punct de plecare semnificantul mitului, codul, imagistica sa, iar tendinţa demitizării pleacă de la semnificatul mitului, de la atitudinea implicată în valoarea lui de comunicare. Din împletirea acestor „semne" va reieşi semnificaţia operei cinematografice, care va fi cu atât mai preţioasă pentru noi cu cât cineastul va şti să îmbrace atitudinea sa realistă în haina limbajului *ireal* al mitizării, adică fără să demitizeze în mod expres. Acest lucru este posibil de realizat întrucât, cum am văzut, ezitările din structura mitului, datorită participării, intervenţiilor mijlocitoare, se află mai ales la nivelul semnificatului. În mit, aceste ezitări, aceste unităţi ale semnificatului, pe care Greimas le numeşte *teologeme*, *mitologeme* etc., sunt legate între ele, în ciuda aparenţelor povestirii, prin legături paradigmatice. Aşa se face că nu există mituri „ilizibile", transsemnificative, că o metodologie sigură ne va da cheia semnificaţiilor oricărui mit. Mai mult chiar, o analiză riguroasă va face posibilă o datare, desigur, aproximativă, a miturilor, *„atunci când ar fi vorba de societăţi istorice, ţinând seama nu de semnificant, ale cărui elemente sunt incontestabil foarte vechi, ci de semnificaţia lor globală; o anumită „ideologie" politică, de exemplu, e compatibilă cu anumite contexte istorice şi nu cu altele"*. În studiul nostru am avut ocazia să detaliem acest aspect legat de atitudinea reflectării mitice în raporturile ei cu existenţa obiectivă, cu stadiile dezvoltării societăţii omeneşti, aspect pe care aici îl înfăţişăm în limitele şi concluziile cercetării semiologice, căreia mitologia îi apare ca un metalimbaj „natural". Deşi un semiolog ca Greimas poate reduce expresia oricărui mit, prin decuparea unităţilor semnificatului, la o propoziţie matematică, asta nu poate să-l împiedice pe cineast de a se folosi de rezultatele unei asemenea analize, dimpotrivă! El de aici va învăţa cel puţin *cum să citească un mit*. În lucrarea **The Structural Study of Myth,** Lévi

Scanned with CamScanner

Strauss arată că „*lectura mitului nu poate să fie sintagmatică şi să urmeze linia povestirii, ea constă în a surprinde, aşa cum face, adeseori inconştient, cititorul obişnuit, anumite raporturi între unităţi ale semnificatului mitic distribuite de-a lungul întregii povestiri*".

În această ordine de idei, care este semnificaţia filmului Elisabetei Bostan **Tinereţe fără bătrâneţe**? Oare răspunsul trebuie să-l căutăm în viitoarele sale filme? Sau într-o altă divagaţie artificioasă ca **Elixirul tinereţii**? Ce devine genialul mit în ecranizarea cineastei noastre? O feerie de teatru, un divertisment, o digresiune pseudocoregrafică... Noi ştim că Georges Méliès a fost primul în lume, care, după propria sa expresie, a lansat cinematograful *pe calea teatrală spectaculară*. Sperăm că trucajele folosite, filmările combinate etc., nu o vor face pe E. Bostan să afirme, o dată cu Griffith, care spunea despre Méliès: „*Îi datorez totul*"?! Acolo unde forţa şi gândirea creatoare şchioapătă, talentul – dacă există – încurcă şi mai rău lucrurile (vezi şi filmul **Amintiri din copilărie**, ocazie ratată de a sluji mitul „**satului-idee**"). Lectura sintagmatică, „rătăcirea" printre semnificanţii mitului au dus la alăturarea forţată, improprie, neinspirată, a unor elemente de parodie, balet „modern", costume de carnaval, butaforie, muzică de estradă etc. cu elemente specifice: cântece populare, costume ţărăneşti, măşti populare, cadru „mioritic" etc. Filmul Elisabetei Bostan este, credem, un caz de vulgarizare a folclorului şi a specificităţii noastre, de neînţelegere a spiritualităţii mitului românesc (deşi pe generic figurează şi un consultant ştiinţific!). Să nu mai vorbim de incapacitatea de a transcrie un limbaj în alt limbaj, de confuzia între semnificant, semnificaţie, experienţă şi poezie, de confuzia „limbajelor"; apoi de confuzia dintre naţional şi universal, moral şi patriotic, ajungându-se la banalizarea oricărui mesaj actual. (Judecata de valoare rămâne valabilă şi pentru „deznaţionalizatul" **Mama**, de altfel un frumos film comercial.)

Dar E. Bostan nu este singurul cineast (pentru copii?) care vrea să lanseze la noi cinematograful pe „*calea teatrală spectaculară*"! Din păcate, un alt regizor talentat, Geo Saizescu, cu al său **Păcală**, îşi pune şi el candidatura. Pentru că – curioasă poveste – filmul acestuia îşi extrage motivul tematic (ajutat de D. R. Popescu) tot din structura mitului **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte!** Începutul filmului este întocmai ca începutul genialului basm din care, legat cu ideea din finalul acestuia din urmă, scenariştii au extras „subiectul" filmului, adică au motivat „peripeţiile" lui Păcală, talentul său de a scăpa de moarte, de *a păcăli* moartea. Venit pe lume ca un copil năzdrăvan, gata mare, Păcală îi uimeşte totodată pe cei din jur fiindcă de la început... vorbeşte, el prezentându-se ca atare, respectiv ca un personaj care „*exista dintotdeauna*" şi care „*trăieşte din prostia altora*". Aşadar, **Păcală** împrumută numai elementele supranaturale ale mitului, nu şi dimensiunea lui etico-filosofică. Din povestea propriu-zisă a lui Păcală, filmul împrumută tot elemente exterioare: Păcală nu mai ajunge argat, ceea ce face ca filmul

Scanned with CamScanner

să fie sărăcit de cea mai importantă semnificaţie a sa, cea socială. Apoi, lipsite de semnificaţia justiţiară, sensurile filmului pierd orice contur moral şi devin simpliste, naive, copilăroase. Ca şi cum subiectul nu era suficient de bogat şi consistent, autorii au creat un personaj nou, Păcăliţa, varianta feminină a modelului, fără ca prin acest artificiu să îmbogăţească semnificaţiile mitului, să aducă un alt mesaj, fiindcă peste destul, cum le spunea Caragiale celor care îl acuzau că n-are destul peisaj în scrierile lui, nu mai e nevoie de nimic. Basmul lui Ispirescu are destulă bogăţie şi semnificaţie, e metafora absolută a nemuririi, implicit a morţii, care nu poate fi păcălit de nici o... Păcăliţă.

În fine, **Păcală** se vrea un „spaţiu închis" de baladă (vezi mai jos analiza noastră la **Nunta de piatră**), baladele din film fiind cântate de Tudor Gheorghe. Dar „starea de spirit" a filmului, bufoneria, puerilitatea, teatralitatea, „suita de scheciuri într-o ambianţă de şezătoare", sunt incompatibile cu cadrul de baladă. Această „combinaţie" de elemente este probabil un tribut dat *„spaţiului mioritic"*. De altfel, au apărut pe ecranele noastre mai multe filme ce vădesc tendinţa constantă de a găsi „cheia" cu ajutorul căreia să materializeze metafora epistemologică a *„spaţiului mioritic"* (filmul cu „geografia" cea mai idealizată poate fi socotit **Trecătoarele iubiri,** Malvina Urşianu, 1973). Însă, după părerea noastră, nu aceasta este calea soluţionării estetice (a se vedea şi analiza filmului **Baltagul**), care să conducă şi să determine configurarea elementelor fundamentale prin care poporul român îşi făureşte complexa sa spiritualitate, după cum insuficient motivată este şi aceea propusă de filmul **Iarba verde de acasă** (Stere Gulea, 1977) – realizare meritorie de altfel – „întoarcerea la natură" fiind abordată dintr-un unghi existenţialist. De aceea, suntem convinşi, din motivele arătate, că toate eforturile unor asemenea „materializări" sunt zadarnice; acestea vor eşua sau vor cădea în uitare.

În ceea ce priveşte filmul **Păcală,** vom spune că eroul nici măcar nu ne-a apărut întruchipat ca personaj, dar încă să-i mai şi „recunoaştem" din comportament sufletul *„indefinit ondulat"*! Pe erou – în concepţia populară un revoltat sui-generis, care, datorită dimensiunii sale particultar-umane, a devenit un mit naţional, ca toţi acei mari eroi universali cărora fantezia populară le-a atribuit *voia ei bună* (de tipul Till Buhoglindă), sursă foarte generoasă pentru un serial TV, de pildă –, aici, în film, îl pierdem, rămânând doar cu imaginea ireală şi ilogică a unui amalgam amitic (sau negmitic) de elemente de basm, de baladă, de comedie modernă şi tradiţională, cimilituri, poveşti, snoave, fabule populare, lipsite deci de o structură mitică unitară.

Un fel de *„înşir'te mărgărite"* (despre producţia cinematografică a epocii de dinainte de Eliberare, Florian Potra spunea că poartă pecetea evidentă a *provincialismului folcloric)* este şi **Vârstele omului.** Şi Alecu Croitoru plăteşte, prin acest film, credem, acelaşi tribut ideii de *„spaţiu mioritic"*. Filmul său, un film despre treptele vieţii omului, nu este un

Scanned with CamScanner

film artistic, pentru că o idee rămasă în stare de metaforă nu face un film, mai ales că ideea, oricât de fericit este termenul găsit de Blaga şi oricât de mult s-a fixat el în prejudecata unora, nu acoperă, în înţelesul blagian, nici pe departe dimensiunea spiritualităţii poporului român, a cărei rază de acţiune conduce către cu totul alte semnificaţii, aşa cum am văzut. Şi nu este nici un documentar, pentru că, în ciuda elaborării „ştiinţifice" şi a aportului celor 17 sate care au colaborat la realizarea filmului, ideea de *documentar* presupune, după Grierson, *„deschiderea ecranului spre lumea reală"* utilizând în acest scop elementele filmului de non-ficţiune. Pe de altă parte, am arătat, credem, cât se poate de lămurit, ce înţelegem noi prin filmul realist ca documentar şi prin documentar ca operă de artă! De altfel, într-un colocviu pe tema „Filmul ca modalitate de cerceltare a folclorului şi etnografiei", Mihai Pop (care figurează drept consultant pe genericul filmului!), spunea: *„Există o diversitate de modalităţi de folosire a filmului în cercetarea ştiinţifică a faptelor. Dar, fie că filmăm o manifestare folclorică mai complexă, cum ar fi un obicei, fie că realizăm un film-document cu privire la un joc popular sau la repertoriul unui cântăreţ, al unui povestitor, folosirea peliculei cinematografice necesită o documentare severă, strictă, o maximă obiectivitate din partea cercetătorului"*.

Evident, **Vârstele omului** se îndreaptă spre ceea ce se numeşte de obicei *film etnografic*. Totuşi, filmul etnografic autentic, în concepţia specialiştilor cu o vastă experienţă în cercetările de folclor şi etnografie, îşi are rigorile sale, un astfel de film fiind cu adevărat valoros când reuşeşte să fie *„în acelaşi timp artistic şi ştiinţific"* (M. Delorme). Într-un film etnografic, şi nu numai într-un astfel de film, ştiinţa nu trebuie să excludă arta, adică, aşa cum susţine H. Brauner, *„o realitate poate fi prezentată artistic fără să fie falsificată"*, artisticul constând, după opinia sa, *„în aceea că realitatea trebuie să fie prezentată cât mai pregnant, cât mai adevărat"*. Asemenea idei, *nota bene,* care nu vin de la criticii de film, corespund întru totul concepţiei noastre despre arta realistă şi, respectiv, filmul realist. Evident, asemenea criterii pot fi aplicate cu succes atunci când e vorba de marile documente artistice ale secolului nostru, un astfel de *documentar* fiind, de pildă, filmul-document **Romeo şi Julieta '70** al lui Michael Pfieghar!

În filmul **Vârstele omului** însă ştiinţa şi arta se exclud una pe cealaltă, întrucît aici nu avem de-a face cu o metodă de cercetare adecvată obiectului filmic, limbajul cinematografic trebuind să fie ales – atunci când se simte nevoia – pentru a *„evidenţia nu atât manifestări uşor vizabile, cât semnificaţii greu de descifrat şi de comunicat prin mijloace pur verbale"*, cum spune, cu prilejul colocviului amintit, cercetătorul S. Dragoş. Aşa se face că, după opinia acestuia, filmul etnografic nu este *filmul text,* adică filmul capabil, aplicând tehnica cinematografică, să conserve imaginea şi mişcarea unui obicei, înregistrându-l aidoma, ci *filmul comunicare,* filmul care nu mai este doar un

Scanned with CamScanner

simplu „text", pentru că *interpretează* obiceiul fără a-i denatura semnificaţiile, cunoscându-l din multiple unghiuri, dintre care le va selecţiona pe cele edificatoare. Desigur că o parte din aceste cerinţe rămân valabile şi în cazul *filmului mitologic*, atunci când cineastul descoperă, prelucrează, sistematizează, interpretează – etape ale cercetării sale – un motiv mitic în vederea ecranizării, deci a *comunicării* lui. În sensul acestor cerinţe, filmul lui Alecu Croitoru, oricât de lăudabile îi sunt intenţiile, este nerelevant, el fiind un amestec de elemente eterogene, nestructurate într-o viziune specifică, unitară, fără ca, bineînţeles, să ne comunice o *stare mitică*, chiar dacă a folosit în exclusivitate tehnica plain-air-ului şi a împrumutat, pentru banda sonoră (fără dialog?), unele dintre cele mai frumoase nestemate ale cântecului popular românesc. **Vârstele omului,** nefiind nici măcar un film etnografic, nu este, aşadar, o creaţie în *spirit* folcloric, ci este o peliculă *despre* folclorul poporului nostru, aşa cum l-a „văzut" regizorul păstrat în unele părţi ale ţării.

*

Principalul factor care a făcut ca filmul **Zodia fecioarei** (Manole Marcus, 1967) să fie considerat un act de cultură este în primul rând, fără îndoială, *scenariul*. Atât de determinant este el în raport cu ceilalţi factori care concură la realizarea filmului încât am putea spune că filmul este o operă literară ecranizată. Scenariul (Mihnea Gheorghiu), cu temă şi idee mitică, se vrea o *„tragedie contemporană"*. Locul de desfăşurare a acţiunii este un sat din Dobrogea de azi, aşezat pe ţărmul „Pontului Euxin" unde, începând din secolul al VII-lea î.e.n., corăbierii şi neguţătorii eleni au întemeiat *colonii*. Stabiliţi în mijlocul populaţiei geto-dace, ei au legat relaţii de bună vecinătate cu băştinaşii, relaţii comerciale, politice, culturale etc. Avem cunoştinţă chiar de existenţa unui teatru la Istros. Tot cam aşa o fi poposit legendarul Enea în Latium; când Roma a iniţiat aici politica sa expansionistă (sec. al V-lea î.e.n.), a găsit un popor străvechi, la fel ca geto-dacii cuceriţi mai târziu. Prin urmare, lucru stabilit de cercetările contemporane, pe teritoriul Dobrogei a înflorit şi s-a dezvoltat o civilizaţie străveche. Mihnea Gheorghiu ne face să credem că rădăcinile acestei civilizaţii şi-au întins ramificaţiile până în zilele noastre, elemente ale culturii şi comportamentului arhaic, ale „memoriei colective" transmiţându-se *nedeghizate* în conştiinţa populaţiei aflate pe ţărmul Dobrogei de astăzi şi, pare-se, nu numai a acestei populaţii, cum caută să generalizeze filmul. Propunerile lui Mihnea Gheorghiu şi ipotezele sale ştiinţifice sunt ispititoare, însă inserate în plasma filmului devin, aşa cum s-a văzut, o piedică. Vrând să *informeze*, să fie mai întâi un documentar ştiinţifico-poetic, premisele de la care pleacă filmul sunt totuşi „preţioase": e destul de riscant să propui o teză ştiinţifică pe care s-o comunici prin mijloacele specifice artei filmului; să vrei să generalizezi această teză prin limbajul universal al artei cine-

Scanned with CamScanner

matografului fără ca ea să fie verificată ştiinţific şi popularizată; să adaugi acestei teze o temă tragică, să construieşti astfel o tragedie al cărei motiv antic, cel al *incestului*, conservat de-a lungul timpului, răbufneşte „ca la el acasă" sub chipul unui conflict mitic contemporan; în fine, să intenţionezi poate să faci din acest motiv tragico-mitic o componentă caracteristică a configuraţiei spirituale a poporului român! Desigur, acestea sunt proiecte lăudabile; scenariul „artistic" vrea să „formeze" informând! Dar dacă ipotezele ştiinţifice se pot accepta, de pildă, în cadrul unei şedinţe de comunicare ştiinţifică, ele devin însă inoperante, strict individuale, în cadrul unei *comunicări* artistice aşa *cum ne-a fost prezentată!* Aceasta este contradicţia fundamentală a atitudinii realizatorilor, aşa cum reiese ea din semnificaţia filmului: documentaţia contemporană a ajutat la înţelegerea ştiinţifică a unui fenomen al trecutului, însă cunoştinţele actuale, realităţile prezente se pare că au fost uitate de dragul celor care ne-au făcut să înţelegem „ignoranţa" acelui trecut. Cunoştinţele actuale despre adevărul obiectiv ne fac, în schimb, să respingem „mitul incestului" din comportamentul arhaic, dar mai ales din cel contemporan al poporului nostru.

De fapt, adevărata critică a acestui mit, faptul că el a fost respins de spiritualitatea poporului nostru încă din cele mai vechi timpuri, o conţine însăşi mitologia românească, ea este replica creatoare, mai întâi în varianta cosmogonică a legendei **Soarele şi luna** (pentru ca Soarele să nu se cunune cu sora lui, ei sunt prefăcuţi în aştri, în soare şi lună, spre a nu se putea întâlni niciodată), iar apoi în alte nenumărate variante, unde ori toate elementele naturale şi supranaturale se opun incestului, ori sora se sinucide (**Nunta lui Ion Brad şi sora sa**, **Fratele şi sora**, **Nunta păcătoasă** etc.). În filmul **Zodia Fecioarei** nu avem de-a face aşadar cu un *mit românesc*. (Aceste observaţii, în esenţă, schimbând ce trebuie schimbat, de pildă termenul „trecut" cu „viitor", sunt valabile şi când avem în vedere filmul **Hyperion,** 1975, un experiment care s-a vrut şi el, poate, o „*versiune modernă, şi nu numai modernă, ci şi contemporană*" a **Luceafărului**).

O ipoteză, tot la fel de riscantă după părerea noastră, prezentată în film, este cea care reiese din concepţia realizatorilor asupra mitului şi, implicit, asupra destinului (căci ne aflăm în preajma unei tragedii). Concepţia asupra mitului şi cea asupra destinului ni se pare că se contrazic punct cu punct, ca urmare, credem, a înţelegerii neadecvate a creaţiei, a procesului creator. Dacă destinul este înţeles ca un atribut al omului, omul îşi făureşte destinul (vina tragică este a eroilor, căci atât Lut cât şi Midia îşi reneagă viaţa plină de legături vinovate), nu acelaşi lucru se întâmplă cu atitudinea cineaştilor faţă de mit. Realitatea istorică, ne fac realizatorii să înţelegem, nu duce, în devenirea ei, la dispariţia „mitului", ci, dimpotrivă, la „afirmarea" şi încurajarea lui, la persistenţa neroziei! Realitatea este un teren propice desfăşurării plenare, supremative, a mitului. „Mitul" vine din suprasensibilul atavic şi, prelungin-

Scanned with CamScanner

du-se, prin intermediul instinctului, se afirmă pe terenul realului! Istoria nu înseamnă deci „stăpânirea" neroziei, ci un depozit viu în care se permanentizează credinţele, superstiţiile, instinctele, ignoranţa. Mitul înseamnă deci mistificare, dacă istoria omenirii nu este înţeleasă ca istoria îndepărtării treptate a neroziei care-i stă la bază şi a dezvăluirii adevăratei sale semnificaţii! Dar această „dezvoltare cu capul în jos" a „mitului" are în film o „scuză": ea se termină catharctic, „în purificare" (moartea tinerilor înseamnă oroare de incest!?). Astfel, atitudinea nerealistă (din lipsa de distincţie, credem, dintre necesitatea mitului şi aceea a criticii lui) faţă de mit se sfârşeşte, aşa cum premisele o prevesteau, în utopic: realitatea epocii noastre, noile raporturi sociale înseamnă capătul „dezvoltării", clarviziunea care duce „mitul" spre aporia sa: purificarea! (Să ne amintim de Hegel: metoda dialectică intră în contradicţie flagrantă cu sistemul său finalist).

În filmul **Zodia Fecioarei,** tendinţa demitizării este „înghiţită" de cea a mitizării. Şi acest fapt se datorează, paradoxal, izbutirii artistice, capacităţii regizorului de a *mitiza,* de a realiza artistic tocmai tendinţa care trebuia demitizată, desacralizată. Singura tendinţă rezolvată artistic este tocmai cea fals ştiinţifică, fără semnificaţii general-valabile. Realizatorii, aşa cum crede şi Gopo despre film, neluând poziţie faţă de mit, nepătrunzându-i rădăcinile reale pentru a-l prezenta spectatorului modern *„ca pe o imagine a ignoranţei trecutului în comparaţie cu cunoştinţele contemporane"*, n-au făcut decât parţial o muncă de creaţie. Manole Marcus, în film, mai arată Gopo, *„face concesii fatalităţii, nu-i caută o explicaţie ştiinţifică, supunându-i pe eroii săi neîndurătorului destin"*. Credem că tocmai aceasta era poziţia pe care un regizor ar fi fost mai nimerit s-o ia faţă de scenariul lui Mihnea Gheorghiu (de altfel, poate singurul nostru cineast care are meritul de a fi abordat în mod constant teme şi subiecte mitice).

Zodia Fecioarei debutează cu moto-ul virgilian: *„Întoarcerea constelaţiei Fecioarei prevesteşte timpul dreptăţii"*. Semnificaţia finală a filmului ne face să credem că această afirmaţie „astrologică" a fost materializată *ad litteram.* Cu totul altfel a materializat Franco Rosi **Eneida** lui Virgiliu, fiindcă mai întâi a *interpretat-o* în spirit modern. Ecranizarea lui Franco Rosi vorbeşte de la sine: sub învelişul mitologic (rit, păgânism, obiceiuri etc.) se ascunde *istoria* aşa cum şi-o făuresc oamenii. Faptele care nu au o explicaţie logică, plauzibilă, sunt „rezolvate" *direct* prin legătură cu transcendentul. „Transcendentul" este prezentat ca o ***proiecţie*** a fanteziei umane. Imaginaţia oamenilor deformează faptele reale, însă în film, cu cea mai mare supleţe cinematografică, relaţia dintre om şi zeu, dintre erou şi zeu, e cât se poate de firească, aceştia având posibilităţi egale de comunicare. De aceea zeii apar în mitologie antropomorfizaţi. Procedeele artistului sunt convenţionale, la fel ca „absenţa" obiectului său. Când istoria devine *mai făurită,* „mitologia" cunoaşte un proces de demitologizare. Oamenii, în

Scanned with CamScanner

procesul de făurire a istoriei lor, sunt însoţiţi de lumea mitologică (imaginaţia care deformează evenimentele reale); ei au pentru ştiinţa lor, ca o recompensă în faţa neştiinţei şi ignoranţei, evadarea în transcendent, în Natură. Lumea mitologică însă, pe măsură ce omul stăpâneşte tot mai mult natura, pe măsură ce el devine o fiinţă conştientă a lumii, rămâne în urmă, dispare ca „realitate", şi „zeii" devin tot mai mult o formulă livrescă, aşa aum o găsim la majoritatea autorilor clasici. Filmul ne face să înţelegem că ceea ce este esenţial, deci permanent în mitologie, nu este decât *semnificaţia istoriei*, munca oamenilor conţinută în acţiunea morală din care povestirile mitice sunt structurate. Aici şi nu în alt loc trebuie pus accentul pe acţiunea de demitizare! Într-un înveliş comportamental exemplar, în cadrul unui timp istoric şi al unei spiritualităţi determinate, mitologia reflectă aspiraţiile către dreptate, pace, adevăr, care i-au purtat înainte pe făuritorii naţiunilor!

*

Baltagul (1969) ar fi putut fi marele nostru film de tip *anomic*, film de ruptură, care să realizeze „desprinderea" atât de necesară a specificului românese din solul mitic! Pentru că Sadoveanu a „ecranizat" în romanul său *„fondul cel mai adânc al specificităţii noastre"* (Călinescu). Scrierile sale, mai întâi *„primitive"*, pline de *„dureri înăbuşite"*, cu personaje *„sălbăticite"* trăind în tovărăşia codrilor şi *„lăsându-se rar pe la crâşmă spre a-şi revela automat **taina"***, cu oameni stăpâniţi de natură şi pătrunşi de anxietăţi unice şi elementare, ajung cu timpul esenţializate, aşezate pe o stare de *„fericire naturală"*, ajung la un rafinament stilistic şi la o coloratură net ancestrală. Proza lui Sadoveanu este străbătută de la un cap la celălalt de comportamentul mitic al neamului, aşa cum a fost *observat* de scriitor! Întreaga operă a lui Sadoveanu poate fi considerată ca un echivalent individual al *mitologiei naţionale*, încercarea de *„reconstrucţie a unei Dacii absolute"*, mai ales prin partea târzie a creaţiei sale. În cadrul fantastic al pădurii, *vraja* sadoveniană te poartă în atemporal. **Baltagul** reprezintă deci, în varianta cultă sadoveniană, comportamentul milenar specific românesc, de un specific nedeterminat real, însă statuar. E respiraţia unor tipuri exemplare, *„simbolizând o societate arhaică, de o barbarie ideală, pusă într-un decor sublim şi aspru"* (Călinescu). Operă aproape lirică, revărsată din adâncul Eului într-un spaţiu mitic românesc populat de tipuri caracterizate printr-o moralitate „mută", **Baltagul,** ca şi întreaga operă sadoveniană, este *modelul cult* al unei reflectări a realităţii deformată pozitiv, având la bază o atitudine realistă deformată. Opera lui Sadoveanu pare, asemenea operei lui Creangă, o plăsmuire la realizarea căreia a participat geniul colectiv al poporului român, o construcţie fără început şi fără sfârşit, dar purtând permanent în centrul ei istoria vie a unui comportament spiritual specific, sensibil

Scanned with CamScanner

subiectivizat prin atingerea cu geniul creator, fără îndoială, recognoscibil însă şi uşor de „memorat".

Profund neliniştiţi, trebuie să afirmăm că, până acum, ecranizările romanelor lui Sadoveanu sunt mediocre, poziţia pe care cineaştii respectivi au avut-o faţă de „mitologia" sadoveniană (profund românească) fiind unilaterală, nulă în semnificaţii realiste, „sărăcind-o", lipsind-o de atât de necesarele contribuţii cinematografice autentice şi revoluţionare. Trebuie să subliniem că motivele fundamentale ale acestei „mitologii" constituie tot atâtea idei şi teme cinematografice. Nu puţine mituri româneşti au fost organic încorporate în mitologia sadoveniană. Numai că aceste mituri trebuie *descoperite*. Pentru aceasta însă este absolut necesar ca *omul întreg* („der ganze Mensch"), de care vorbeşte Lukács, identificat cu universul mitologic, deci având atributele unei spiritualităţi specifice, naţionale, să devină *artistul integrat* („der Künstler ganz"), care să ia atitudine creatoare faţă de acest univers. Numai astfel, credem, cineastul ni-l va revela pe acel ***homo carpaticus,*** dovedind că-l cunoaşte în datele lui esenţiale, în „oralitatea" comportamentului său specific.

a) Ne putem întreba: ce mit naţional a *descoperit* Mircea Mureşan în **Baltagul** şi ni l-a relevat prin ecranizarea sa? Mitul continuităţii spirituale (**Mioriţa**), preluat aşa cum ni l-au prezentat interpretările tradiţionale şi suprapus *ad litteram,* exterior, ca „intrigă" („un cioban a fost ucis..."), acţiunii romanului sadovenian? Oare „transhumanţa" şi conflictul antropologic sunt punctele comune ale celor două universuri mitologice? Numai o interpretare unilaterală poate să identifice mecanic, fără să conjuge, semnificaţiile diferite ale celor două creaţii! Pe când **Mioriţa** este, aşa cum am arătat, un document spiritual reprezentând „coborârea la vale", continuitatea neîntreruptă şi unitatea naţională a poporului român, romanul sadovenian este un produs de ficţiune, o construcţie subiectivă conformă *observaţiilor* tot mai tipizante, care privesc „decuparea" unui comportament, mecanismul perfect cristalizat al unei „mişcări" ce urmează drumul „sincronic" (statutar) al istoriei, mitul unei „monografii" a Poporului! Cu adevărat *universul* sadovenian putea să constituie, în cazul ecranizării unui model cu structură mitică, forma preschimbată a Conţinrutului dat de semnificaţia **Mioriţei**!

b) De câte ori ne gândim la **Moara cu noroc,** la filmul cel mai *„adecvat particularităţilor româneşti"*, cum spunea Arghezi, ne imaginăm cum ar fi *arătat* **Baltagul** lui Victor Iliu! Din această „ecranizare" nu ne-au rămas însă decât notele artistului. Atât Mircea Mureşan cât şi Victor Iliu au legat „cheia" filmului de *„spaţiul mioritic"*. Dar primul a plătit tribut sensului dat de Blaga *„spaţiului mioritic"*, pe când celălalt l-a înţeles în felul lui, pătruns de istorie, desprins de „matricea" metafizic-spiritualistă a interpretărilor blagiene. Pentru că, în primul rând, în filmul lui V. Iliu „subiectul" ar fi fost poporul (reprezentat prin Vitoria), care, *„cu instinctul dreptăţii şi al răzbunării, pedepseşte singur, chiar dacă societatea organizată prin interpuşii săi nu e capabilă să aplice*

Scanned with CamScanner

justiţia". Un film deci profund social, etic, adevărat ca intuiţia poporului! „*Construit ca o sonată sau ca o simfonie*", filmul ar fi valorificat creator **Mioriţa** ca pe o chintesenţă a cântecului şi a mitosului nostru popular! Coloana sonoră s-ar fi bucurat de „*timbrele unor instrumente populare ca: buciumul, cimpoiul, buhaiul. (Dar frunza, solzul de peşte, drâmba?)*". Victor Iliu hotăra legătura de căpetenie: „*Oricare ar fi modalitatea tehnică, să se păstreze referinţa la spiritul fundamental folcloric. Raportul constant cu peisajul românesc, cu oamenii, cu superba tradiţie!*".

Dacă ar fi să ne oprim numai la banda sonoră a filmului lui M. Mureşan, şi vom înţelege de ce „încercarea" sa a dezamăgit pe toată lumea. Muzica, „compusă" anume, în contrast cu orice asimilare creatoare a cântecului popular, sparge cadrul legendar, atmosfera mitică pe care o degajă tema filmului! Dramatismul „logic", apăsător, al acţiunii romanului nu punea problema unei îngroşări, a unei *acompanieri orchestrate*, a unui contrapunct muzical discordant, cel puţin în forma ascultată. Această „modernizare" (formală) e nemotivată în planul *atitudinii*, acolo unde ar fi trebuit să se producă de fapt „actualizarea", luarea unei poziţii autentic creatoare, specific cinematografice. De pildă, în momentul găsirii scheletului lui Nichifor, de la strigătul lui Gheorghiţă („*Mamă!*") şi până când Vitoria ajunge în fundul văii, avem în „prim-plan" sonor *zgomotul* supărător produs de grupul alămurilor. Şi acest lucru se întîmplă în aproape toată banda sonoră a filmului, de unde reiese că – în lipsa unei lecturi la nivelul semnificatului – atitudinea s-a limitat la luarea de poziţii formale faţă de semnificanţi. Muzica filmului, „compusă" în acest fel „special", credem că a dăunat valorii lui artistice, fiind poate prima cauză care a dus la eşecul ecranizării. „Coborârea" în mit, pentru a nu „tulbura" spiritul acestuia, se face prin lentoare, cu mijloacele ritualului, de care regizorul nu s-a folosit defel (vezi finalul, „praznicul" este „semănătorist", amintind de o şezătoare la iarbă verde). În schimb, printr-un mod total neadecvat (cum se întîmplă adesea în filmele noastre) s-a *alăturat* o bandă sonoră (muzica în special), s-a creat o confuzie în interferenţa celor două limbaje, care a dus la distanţarea spectatorului, la scoaterea lui („forţată") din universul operei.

Cât de departe suntem, de pildă, de banda sonoră a filmului **Tănase Scatiu** (Dan Piţa, 1976), sau chiar de aceea a filmului **Urgia** (Iosif Demian, Andrei Blaier, 1978)! În **Tănase Scatiu** avem un *prim* model de ceea ce ar trebui să fie îngemănarea a două limbaje, raportul creator dintre artă populară, respectiv cântecul popular, şi arta filmului. Obiectul cinematografic, în centrul căruia a stat înlocuirea unui tip de exploatare socială cu altul, traversat de „ascensiunea" şi sfârşitul lui Tănase Scatiu, a avut un echivalent sonor remarcabil, care a creat, alături de imagine, dar în „replică" cu ea, întreaga atmosferă caracterologică a filmului. Se poate spune că muzica (Adrian Enescu), asimilând şi prelucrând teme şi motive folclorice, copiind uneori cu fidelitate cântecul popular (cum

Scanned with CamScanner

este, în final, **Mugur, mugurel,** cântecul răsculaţilor de la 1821), are marele merit de a da peliculei adevărata specificitate românească, de a colora sonor universul uman, uneori cu discreţie, alteori distonant, „parodiind" temele folclorice în funcţie de unitatea de la un moment dat a semnificatului (cum este, de pildă, secvenţa antologică a petrecerii oficiale organizate de Tănase Scatiu). Aici banda sonoră este cu adevărat funcţională: pătrunzând la toate nivelurile operei, ea nu numai că a fost un bun liant, că a dus la interferenţa specific cinematografică a celorlalte limbaje, dar ea a fost mai ales, în ciuda unor tendinţe estetizante ale imaginii (amintind uneori de **Marele Gatsby**), principalul factor care a dat filmului caracterul său profund realist, servind astfel temei şi semnificaţiei finale. Atitudinea realistă a regizorului a reieşit din modul cum a *tratat* banda sonoră, cum a speculat contrapunctul sonor, cum a pus muzica în slujba ideilor sale, determinând-o să facă corp comun cu ele, să aibă substanţă ideatică şi nu să fie doar un simplu acompaniament. Regizorul a fructificat creator muzica populară, s-a folosit de virtuţile ei într-o operă cu structură realistă, al cărei conţinut era de natură a-mitică, îndrăznind o interferenţă sui-generis, fiind poate primul nostru cineast care izbuteşte să facă un pas adevărat în direcţia şcolii naţionale de film.

Cu atât mai mult un film ca **Baltagul** trebuia să se slujească de o bandă cu o „sonoritate" arhaică, de o muzică tipic populară, cu cât conţinutul său era de natură mitică, baladescă. Muzica, credem, ar fi dat filmului o autenticitate specifică, ar fi creat adevăratul ritm interior pe care trebuie să-l aibă o creaţie cu structură mitică. De asemenea, montajul rapid aplicat filmului **Baltagul** a fost total neindicat, motiv pentru care, credem, s-a ajuns să se vorbească despre **Baltagul** ca despre un „film poliţist". Filmul este montat prin îngrămădirea de imagini nestructurate în jurul unei idei filmice conducătoare. Iliu, bunăoară, şi-a propus să folosească pentru conţinutul imagistic al filmului *„sugestiile poeziei eminesciene"*! În filmul lui Mureşan, „acţiunea" Vitoriei este expediată, nu are substanţă, rămâne exterioară, suspendată, consecinţă a unui montaj total neadecvat, şi, totodată, a unei interpretări neconvingătoare (actriţa străină neavând aderenţă cu matca spiritualităţii autohtone). Pe de altă parte, *proiecţiile* (for-back) care ar fi trebuit să însemne caracterizarea intenţiilor şi bănuielilor Vitoriei sunt nestructurate. De pildă, „icoana" la care se închina Vitoria înainte de a porni în aventura ei se conturează mai târziu printr-o fiinţă vie, Ana! Ce simbol întruchipează Ana? „Maica Precistă", căci la acest „comportament mistic" ne duc analogiile din film! În fine, în filmul lui M. Mureşan primează forfota, dezordinea, în filmul lui Iliu ar fi primat „staticul", statuarul. În filmul lui Mureşan, personajele secundare, Ana, „dom' David", care în ipostaza de „povestitor" pare că ştie de moartea lui Nichifor (alt simbol „cultivat" de regizor?) etc., devin figuri centrale, „memorabile" ale filmului. Figuraţia, cel puţin în „proiecţiile" Vitoriei, îi apare lui Iliu *„în nemişcare totală"*!... Credem că nu mai este necesar, în susţinerea ideilor noastre,

Scanned with CamScanner

să analizăm în continuare şi alte „antiteze". E cât se poate de limpede că avem de-a face cu două viziuni diferite, opuse, asupra aceluiaşi obiect, una materializată, cealaltă – mai apropiată, credem, de cea adevărată – existentă, din păcate, doar în stare de proiect. Ne place să credem că Iliu ar fi realizat prin **Baltagul** prima operă naţional-populară, că ar fi izbutit acea unitate ideală dintre mit şi arta filmului. E drept, nu ştim cum ar fi arătat „autenticitatea profundă" a filmului, dar ştim ce a intenţionat Iliu înainte de a-l face. Ştim însă cum arată filmul lui Mureşan şi acest lucru e suficient pentru a ne da seama care a fost drumul parcurs până la el.

*

Dacă filmul **Dacii** (1967), prin natura lui, trebuia să apeleze la elemente ale mitologiei, mai exact, ale credinţei geto-dacilor, la cinematografizarea unor tradiţii, obiceiuri, a unui comportament psihosocial etc., el rămâne însă, fără îndoială, un film istoric, o realizare originală, aproape singulară între filmele realizate până acum în cadrul proiectului de ***epopee naţională*** preconizat de cinematografia noastră. Plasată în timpul invaziei romane, acţiunea păstrează câteva dintre obiceiurile vechilor geţi, dar şi anticipează altele care vor veni (vezi ritualul dansului, o horă în germene, arhaică; hora, aşa cum o cunoaştem noi azi, nefiind decât repetarea unui act originar, petrecut *in illo tempore*), ceea ce vrea să însemne ideea de continuitate neîntreruptă a poporului român. Însă actul sacrificiului este realizat în altă cheie decât cea pe care ne-a dat-o „viziunea" **Mioriţei.** Realizatorii aleg o cale „profană": ***alesul*** este desemnat în urma unor probe de vitejie. Poate nu întâmplător el este chiar fiul lui Decebal, omul cel mai curat, având în vine sângele conducătorului! Dar această „manieră", mai apropiată totuşi de istorie decât de „spaţiul mioritic", aparţine concepţiei artistice: în viziunea de ansamblu a filmului, unde „ideologia" realizatorilor (scenariul: Titus Popovici; regia: Sergiu Nicolaescu) era orientată către reconstituirea Sensului istoriei, mijloacele de realizare a „ezoterismului dacic" n-au nimic „ascuns" şi „tăinuit", nimic din ce ar fi să însemne tendinţă mitizatoare, codificare specifică *deghizării* noii atitudini, imagine artistică în care noua atitudine să se păstreze în limitele imaginii artistice mitice, adică în limitele imaginii care face recognoscibilă atitudinea mitică în faţa realităţii. Nefiind aşadar un film cu structură mitică, **Dacii,** în ciuda unor stângăcii inerente începutului şi a unor „paralelisme" şi lungimi datorate intrigii, a unor „partituri" de împrumut, fără legătură cu spiritul autohton, cerute de spectaculosul tipic „marilor" coproducţii, rămâne în istoria cinematogeafiei noastre o realizare meritorie, o creaţie patriotică ce pledează prin sensurile ei majore pentru o artă unică, profund naţională.

În acest sens, nu alta este judecata noastră critică atunci când avem în vedere filmul **Pădurea pierdută** (1972). În schimb, din punctul de

Scanned with CamScanner

vedere care ne preocupă în lucrarea de faţă, filmul lui Andrei Blaier şi Mihnea Gheorghiu respiră într-un ambitus sui-generis – chiar dacă în unele părţi ale sale o face destul de greoi – o atmosferă de legendă, un spirit de mitologie „revoluţionară". Păstrând proporţiile, începând de la contextul social-istoric şi ambianţa comportamentală şi până la atributul de operă naţional-populară, putem vorbi despre filmul nostru în aceiaşi termeni clasificatori în care am vorbit despre **Aleksandr Nevski**, ambele fiind pătrunse de un profund caracter demitizator antropomorfizant. Realizate diferit, cu alte mijloace artistice, în chei metaforice specifice, amândouă totuşi tind să deformeze realitatea în mod pozitiv. Eisenstein, dar şi realizatorii noştri, privesc prin ochii imaginari ai poporului evenimentele reale şi eroii proiectaţi pe „memoria" peliculei ! (Aproape esenţială apare în ambele filme „aura sonoră" folclorică cu care Prokofiev şi, respectiv, Radu Şerban îi învăluie pe eroi!). Aşa se face că „în mod intuitiv", Simion este imaginea unui erou revoluţionar, realizată în prelungirea figurilor legendare ale miturilor româneşti cu tentă haiducească! Plasarea lui Simion într-o atmosferă legendară este doar aparentă. Această tendinţă este mai degrabă legată de componenţa mijloacelor „metaforice" de realizare cinematografică. De fapt, contextul de plauzibilităţi situează filmul într-un moment social-istoric precis: lupta antifascistă în Rornânia, spre sfârşitul celui de-al doilea război mondial. Dar acest „moment" este privit din două unghiuri: el este o „amintire", un lung *flash-back*, căci Pavel îi povesteşte doctorului ceea ce el *trăise*, dar este şi un moment al adevărului, atunci când în final cunoaştem reala cauză a „pădurii pierdute". Filmul e constituit din două povestiri: una care deformează realitatea şi alta care o aşează în unghiul adevărului, mai exact, al contemporaneităţii. Numai acest din urmă unghi îl proiectează pe Simion în adevărul mitic, în realitatea legendei. Precum haiducii odinioară, precum eroul mitic, Simion se simte în siguranţă, deci în deplină libertate, la adăpostul unei morale „divinizatoare", numai în mijlocul pădurii. Poate că **Pădurea pierdută** este singurul nostru film care face din pădure (o pădure de... deltă) un simbol, însă un simbol mai puţin caracteristic specificului românesc, întrucât aici nu există o ambianţă de codru, element definitoriu al spiritualităţii noastre. Povestea imaginată de Mihnea Gheorghiu este prea particulară, „ieşită din comun". Cei din sat nu sunt „oameni de pădure"; pădurea, dimpotrivă, are ceva înfricoşător pentru ei. Numai Simion (admiraţia celor două femei pentru el este o admiraţie „stranie") este „om de pădure", dar un exilat, nevoit deci să se adăpostească. „Adăpostul" lui ar fi putut fi însă oricare alt loc. Pădurea, aici, nu constituie, ca la Sadoveanu, cadrul natural de viaţă al oamenilor, dovadă că până la urmă ea este o *pădure pierdută*! Filmul nu are acea forţă de generalizare care să-l plaseze în lumina specificului naţional. Nici eroul nu capătă proporţia eroului popular (revoluţionar). Pentru că numai *întâmplător* Simion dobândeşte „un ideal"; el nu are o conştiinţă clară despre *fapta* lui revoluţionară;

Scanned with CamScanner

moartea sa triumfătoare (hohotul de râs, însoţit de imaginea în flăcări a pădurii) simbolizează totuşi „spectacolul" unui eşec al armatei duşmane, prostia acesteia. Un asemenea contrast e capabil să aducă în lumină adevărata înfăţişare a mitului, care este *definit* din conflictul a două atitudini distincte în faţa realităţii: una deformează realitatea şi „pierde", cealaltă este mai *adevărată*, mai *reală* şi „învinge", una se bazează pe *iluzie*, cealaltă *există* pur şi simplu! De aceea, eroul revoluţionar a putut deveni un *mit* şi nu o invenţie, o născocire cu „dezrădăcinaţi": pentru că în mod *real* un om poate păcăli şi poate râde de o armată întreagă!

*

Pintea (1976), în mod *declarat*, s-a vrut un *film-baladă*, un film care să ne vorbească despre continuitatea poporului român, despre acel Pintea al lui Pintea, al lui Pintea... Din păcate însă, filmul lui Mircea Moldovan, după un scenariu semnat de Vasile Chiriţă şi Dumitru Mureşan, este exemplul cel mai concludent de „rătăcire" în jurul unei formule creatoare, al unei adevărate structuri mitice. **Pintea** este un compromis între filmul-spectacol sau de aventuri de tipul **Nemuritorii** (1974), de pildă, şi filmul istoric gen **Tudor** (1963).

Intenţia este lăudabilă: creatorii au căutat să dea viaţă cinematografică unui erou popular. Pentru aceasta, ei au încercat să împace istoria cu mitul, cu legenda creată în jurul acestui erou... Am avut ocazia să arătăm, chiar de mai multe ori în acest studiu, care este relaţia dintre real şi imaginar, întregul proces ce se desfăşoară în cadrul structurii mitice a faptelor reale, cum istoria hrăneşte legenda, cum adică structura mitică se bazează pe realitatea istorică, felul specific prin care are loc transferul de elemente dintr-o configuraţie dată către una mimetică. Deşi Pintea, eroul aflat la interferenţa dintre legendă şi realitate, are o biografie, o continuitate „fizică" şi spirituală pe meleagurile maramureşene, totuşi, în pofida intenţiilor (declaraţiilor), filmul nu ne-a revelat-o. De ce? Întrucât, credem noi, între istorie şi mit autorii n-au găsit o punte de legătură, un liant care să ducă în mod creator la o nouă unitate de fenomen şi esenţă, la o viziune cinematografică unitară despre o realitate hrănită necontenit de legendă. Dacă locuitorii de azi ai Maramureşului trăiesc în contact spiritual cu eroul lor (că mulţi îşi iau numele de Pintea, e cea mai simplă dovadă), asta se explică prin faptul că maramureşenii sunt posesorii unei realităţi mitice, că exemplul moral al lui Pintea e încă viu în inimile lor (şi va fi atâta timp cât ei se vor numi Pintea, adică atâta timp cât ei vor „evoca" numele lui, ştiut fiind că, în realitatea mitică, simpla pronunţare a unui nume „primordial" înseamnă reînvierea eroului, nemurirea pe care i-o dau cei ce trăiesc!). Filmul însă nu a transfigurat această realitate, nu a „contemporaneizat-o", ci, cum vom vedea, a sărăcit-o, a golit-o de semnificaţiile ei vitale, originare, căutând mai degrabă să „inventeze" o istorie reală, obiectivă, în jurul

Scanned with CamScanner

personajului de baladă. Că este aşa o dovedeşte însăşi structura deformată a filmului, lipsa unei concepţii unitare, a unei „logici" urmate cu consecvenţă, confuzia şi neaderenţa limbajelor, neaderenţa, pe parcursul întregului film, dintre autenticitatea peisajului, a decorului şi costumelor (creaţia Floricăi Mălureanu) sau a muzicii şi acţiunea propriu-zisă, istoria, în mare măsură „inventată" de autori, ceea ce a dus la diminuarea semnificaţiilor, a funcţiei de convingere a filmului.

Contradicţia dintre autenticitatea costumelor, decorului şi a cântecelor bătrâneşti şi linearitatea ideatică a personajului Pintea s-a răsfrânt mai ales asupra caracterului patriotic al filmului, latură de bază a filmelor care se inspiră din miturile eroice ale epopeii naţionale. Patriotismul care se năştea în mod autentic din comportament, din detalii aparent nesemnificative, din expresia neaoşă, din modul de a fi al oamenilor, din viaţa propriu-zisă, se dizolva prin explicitări, prin declarativism patriotard (Pintea declara întruna că-i român, că vrea să-i elibereze pe obidiţi, că vrea dreptate, unire etc.), prin idei scoase în evidenţă în mod expres, adică prin mijloace nespecifice realismului, aşa cum l-am definit noi, în raport cu mitul. În acest sens, se poate vorbi de o reală criză a scenaristicii şi a regiei româneşti de film privind modul *cum* pot fi realizate autentice filme patriotice, filme nesacrificate prin discursivism şi declarativism. Regizorii noştri n-au reuşit încă să topească în mod creator Ideea şi sentimentul patriotic cu viaţa. Interferenţa aceasta nu este creată prin mijloace specifice artei, ci prin „filmarea" unor discursuri, prin „fotocopierea" unor articole, maniere extraartistice, exerciţii extracinematografice, aflate în afara structurării creatoare a efectului estetic, ceea ce face un mare deserviciu de ordin ideologic. **Pintea** – pe linia unui **Cantemir**, unui **Ştefan cel Mare-Vaslui 1475** – nu reuşeşte să reliefeze prin mijloace estetice adecvate idei şi sentimente patriotice (a căror evocare nemijlocită putea fi realizată doar prin simpla prezenţă nedeclarativă a eroului în mediul dat), ci, dimpotrivă, fără voie le estompează, îmbrăcându-le în haina strâmtă, ostentativă, a expozitivismului şi afectărilor neartistice. Toate acestea provin, credem, dintr-o neînţelegere culturală, din neştiinţa de a aplica creator ideologia la condiţiile artei, de unde şi nepriceperea de a „lucra la traducerea limbajului mitologic în limbaj ideologic" (carenţe vizibile, din păcate, şi la **Vlad Ţepeş**, Doru Năstase, 1979).

Scăderile filmului pornesc încă din scenariu, care, prin viziunea propusă, „inventată", îndreptând filmul pe calea „spectaculosului istoric", se îndepărtează de spiritul popular, de viziunea robustă a poporului, de „scenariul" sui-generis păstrat în legende, balade şi încă în sufletul românului. Se cuvenea ca filmul să structureze documentele folclorice între limitele datelor istorice, să-i dea subiectului viu al tradiţiei o istorie, respectiv momentul când Pintea şi oamenii săi s-au alăturat în 1703 răscoalei antihabsburgice conduse de Francisc Rákóczi II, participând la numeroase bătălii, printre care şi la asediul cetăţii Baia,

Scanned with CamScanner

din august al aceluiaşi an. Aceasta ar fi creat „filonul" realist, demitizator, însă semnificanţii trebuiau păstraţi în limitele legendei, ale structurii mitice. Dar înseşi datele folclorice ar fi putut crea, ele însele, unităţile realiste ale semnificatului. În primul rând, balada are o desfăşurare epopeică, fixată ca acţiune pe un motiv homeric. Pintea, asemenea lui Ahile, este un semizeu, un erou nemuritor în viziunea poporului, dar puterea lui mitică, legendară, invincibilă, are un „călcâi al lui Ahile": *„Moartea mea din ce va sta: / Din trei fire de grâu sfânt, / Dintr-un plumbuţ de argint / Bine-n puşcă-nţepenit, / Subsuoară-mi nimerit, / Subsuoară de-a stânga, / C-acolo-mi stă puterea*!" Această vulnerabilitate constituie întreaga dramă a eroului, din care însă va rezulta adevărata semnificaţie a legendei: când Pintea îşi găseşte moartea prin trădare (*„Pintea la pământ cădea, / Lumea cu el se-nvârtea, / Calu-i jalnic necheza"*), el consfinţeşte astfel legătura vie, continuitatea şi unitatea poporului: „O *sută cincizeci ai mei, / Toţi voinici ca nişte zmei, / Rămâneţi în codru verde, / Unde urma vi se pierde. / Şi ţineţi toţi laolaltă / Şi nu vă daţi niciodată*!" Pintea cere ca după ce va muri să i se „tundă tot părul" : *„Trei voinici s-au şi d-aflat, / Părul lui de i-au tăiat: / Unu-i Gheorghe Sălăgeanul, / Altu-i Mitru Ardeleanu / Şi cu Ion Moldoveanul. / Ei părul* că *i-au tăiat / În poartă l-au aşezat, / Pintea să se pomenească / În ţara ardelenească; / De români fie horit / Şi de străini pomenit*!"

Aceste unităţi ale semnificatului, proprii modului, „etapelor" de plăsmuire populară, nu le găsim în film. De aceea nici semnificaţia nu poate fi cea pe care am văzut că ne-a dat-o viziunea poporului. Ritualul amintit poate fi considerat un gest atavic primordial, specific tracic. Părul eroului, pus la vedere, are valoarea unui simbol, asemenea stindardului dacic: el înfricoşează pe duşmani, este „pomenit de străini", iar, pe de altă parte, îi ţine uniţi pe români, având valoarea unui ***anamnesis***, cu trimiteri la biblicul Absalom: eroul fiind viu în inimile urmaşilor, faptele lui vor fi evocate şi urmate mereu, şi, mai mult chiar, moartea eroului va fi creatoare, prilej veşnic de cântare şi bucurie, stârnind sentimentul zamolxian al nemuririi (*„De români fie horit"*). Observăm, aşadar, că şi acest *mit eroic* conţine în sine motivele celorlalte mituri româneşti.

Filmul, deşi are o temă clară şi o idee generoasă, este lipsit de epicitate şi acţiune dramatică, conflictuală, şi asta tocmai din dorinţa autorilor de a „epuiza" subiectul, de a „acoperi" toate direcţiile, sociale, politice, folclorice, istorice, umane etc., fără să le interfereze într-o structură specifică, aceasta fiind deficienţa principală a operei. În prima parte a filmului se încearcă a se crea un filon mitic, o structură de legendă, marcată în primul rând de cauzele sociale şi istorice care l-au determinat pe ofiţerul din armata habsburgică, Pintea, să se facă haiduc, deşi „motivaţia" haiducirii are în viziunea poporului o concreteţe sui generis, conflictul de clasă fiind redat printr-o expresivitate tipică modului de

Scanned with CamScanner

plăsmuire al românului: *„Pintea meu se necăjeşte, / Boii-n brazdă că-i opreşte, / Către Stupul crunt priveşte / Şi aşa că-i glăsuieşte : / — Hei, Stupule, stăpân rău, / Ascultă ce-ţi grăiesc eu : / Coderiştea de la bici, / Vezi, o-mplânt în brazd-aici; / Coderiştea de-o-nfrunzi, / Eu atunci te-oi mai sluji, / Pân-or da din juguri, / Muguri, / Din restele / Vişinele, / Să mânci, Stupule, din ele! / Aste vorbe cum grăia, / Coderâştea o-mplânta, / Către codru se-ndrepta, / Către codru cu frunziş..."*

În film, conflictul dintre erou şi stăpânire se împleteşte cu acela ivit pe plan erotic, omorârea prin trădare a lui Pintea pornind, în viziunea autorilor, de la acest plan, ceea ce diminuează, credem, forţa conflictului principal, atenţia spectatorului fiind dirijată spre o latură secundară, cerută mai mult de mecanismul intrigii, tribut plătit spectaculosului cu orice preţ, astfel că, încă o dată, ne îndepărtăm de viziunea poporului şi implicit de construcţia simplă a baladei, de acţiunea ei unică, statuară, ca o tragedie antică. În baladă, trădarea apare din „nevoie", de aceea Pintea îi înţelege pe cei ce l-au trădat şi chiar îi absolvă de vină (*„De v-au spus ei ca să scape / Peste munţi şi peste ape, / Doamne-atunci îi poţi ierta"*), or, asta arată, în concepţia poporului, marea înţelepciune, marea putere de înţelegere, de către erou, a slăbiciunii omeneşti, mai ales că Pintea, asemenea lui Iisus, a „prevăzut" trădarea: în timp ce el îşi aştepta „soţii" trimişi la Baia *(„După pâne, după sare, / După lin, după pelin, / După trei cupe de vin...")*, *„Un somn greu că-l cuprindea / Şi un* vis *urât visa: / Săbioara lui cea nouă / O visa că-i ruptă-n două, / Săbioara lui* cea *veche / O visa că-i ruptă-n şepte"*. Această dimensiune mitică, specifică plăsmuirilor folclorice abisale, pe care un Shakespeare sau un Eminescu au valorificat-o din plin, lipseşte structurii filmului, păgubind-o astfel de *modelul popular,* singurul care ar fi putut da filmului adevărata lui coloană vertebrală. Şubrezeniile scenariului se ivesc mai ales în partea a doua a filmului, unde orice conflict se pierde, structura se destramă, personajele nu se rotunjesc, nu se împlinesc, sunt „trădate" de inspiraţie, expediate, în această situaţie aflându-se Iza, iubitul devenit trădător sau frizerul imperial.

Încă o dată ne dăm seama că ceea ce lipseşte filmelor noastre (istorice sau nu) este *conflictul dramatic*. În **Pintea**, conflictul este presupus *a priori*, dat de istorie, de faptele reale, despre care ni se relatează că au avut loc, el nefiind realizat artistic, orice latură a conflictului se destramă în detalii nesemnificative, în spectacol de dragul spectaculosului (vezi, de pildă, abundenţa nejustificată a *ralenti*-urilor), procesul de demitizare făcându-se la nivelul limbajului, al semnificanţilor, iar nu la nivelul unităţilor semnificatului. Spargerea vrăjii, a legendei, provine aşadar din această neînţelegere fundamentală. Lipsa conflictului poate fi constatată chiar şi atunci când analizăm latura tipic spectaculară a filmului: actele de luptă propriu-zisă. Aici, „duşmanul" aproape că este o abstracţie, e „personajul" despre care ni se vorbeşte, el având un rol de *figurant*, un rol insignifiant, uneori caricatural, nedându-i-se importanţă

Scanned with CamScanner

conflictuală (tocmai pentru că este vizat spectaculosul cu orice preţ, confundându-se astfel *conflictul* cu *spectaculosul*, tendinţă materializată în cinematografia noastră în special de Sergiu Nicolaescu). În film nu există decât eroul şi însoţitorii acestuia. Se face întruna „apologia" eroului, iar faptele propriu-zise, singurele care îl pot evoca pe un adevărat erou, sunt expediate. De exemplu, cucerirea Băii este realizată aproape în lipsa duşmanului, a rezistenţei acestuia, eroismul lui Pintea şi al ţăranilor reducându-se astfel substanţial. Ţăranii au ieşit la luptă cu furci şi coase, ei fug pe câmpul alb al iernii, pe platoul nesfârşit de zăpadă, fără să întâmpine însă nici o rezistenţă. Eroismul lor este doar... plastic.

Secvenţa a vrut, pe semne, să „amintească" de bătălia de la lacul Ciud („*bătălia de pe gheaţă*") dintre poporul Novgorodului, care lupta pentru independenţa naţională, şi cavalerii teutoni. Dar în **Aleksandr Nevski** conflictul se realiza tocmai prin existenţa terifiantă a acelui mecanism de război teutonic (vizată fiind desigur maşina de război germană), tocmai prin forţa „impresionantă" a teutonilor (redată mai ales prin acele coifuri de forme speciale, configurând o simbolistică infernală), în fine, prin numărul lor copleşitor. Eroismul ruşilor, în inferioritate numerică, apărea tocmai din înfruntarea disproporţionată dintre „masa" imensă a albului (cavalerii teutoni) şi „individualitatea" şi mobilitatea pregnantă a negrului (poporul rus), a vitejiei legendare a eroilor, a elanului acelor oameni de neuitat din popor care făceau minuni (Eisenstein spunea că „*singura minune din lupta de la lacul Ciud a fost geniul poporului rus, care pentru întâia oară începea să simtă puterea lui naţională, puterea lui populară, unitatea lui*"). E ştiută, credem, funcţia cu totul nouă pe care a acordat-o Eisenstein în acest film albului şi negrului. Cu adevărat, aici funcţiile plastice se subordonează unui scop, servind intenţiilor politice, funcţiilor majore ale filmului.

Faptul că orice eroism se realizează printr-o acţiune ieşită din comun, eroul, de pildă, luptându-se cu o mulţime de duşmani şi învingându-i, este atât o realitate istorică, cât mai ales una mitică, o caracteristică a spiritului popular atunci când îşi evocă eroii. Astfel şi Pintea făcea izbânzi nemaipomenite, era de nebiruit, cu ai săi „*ortaci o sută zece*". Eroismul legendar al lui Pintea apare tocmai din confruntările „disproporţionate": „*Pintea meu că auzea / Că oşti mari s-apropiau / Dar el nu se spăimânta, / Ci din buze cam zâmbea / Şi din grai aşa grăia: / - Las' să vie cât de mulţi, / Să ai cu cin' să te lupţi;* (...) *Cum zicea, mi se-ncrunta, / Puşca-n mână că lua, / Sabia înc-o scotea, / În duşmani năvală da / Şi amar că mi-i culca, / Şi pe loc că-i alunga:/ Cătane cu sutele / Şi panduri cu miile*".

În film însă, eroismul este adesea gratuit, având doar o funcţie „plastică", exterioară, estetizantă. Or, aceasta are repercusiuni asupra funcţiilor majore ale filmului. Că este aşa o dovedeşte finalul primei părţi, acei Meşteri Manole zburând în prăpăstii de pe piscurile munţilor

Scanned with CamScanner

Gutâi – unde Pintea cu ai săi îşi făcuseră „Cetate de Scaun" – şi apoi renăscând, secvenţă care ar fi consfinţit o mare reuşită: desigur, numai în cazul în care filmul s-ar fi terminat aici. Partea care urmează anulează însă cu desăvârşire simbolul şi valoarea eroică, patriotică, a acestui moment, dovedind, deci, că secvenţa a avut şi ea, din păcate, o funcţie spectaculară, „plastică"! De data asta aducem ca „argument" finalul neinspirat, vizavi de viziunea poporului, al filmului însuşi. Ne putem imagina că după ce Pintea şi ceata lui, atraşi în capcană, au fost ucişi de gloanţe mişeleşti, trupele imperiale i-au măcelărit pe iobagi ca în finalul primei părţi. Dar dacă acolo Pintea şi ai lui „înviau din morţi", montajul acestei secvenţe dând adevărata dimensiune mitică pe care trebuia s-o aibă filmul, adevărata semnificaţie „în spiritul istoriei" (când un iobag cădea sub loviturile unui ostaş al imperiului, un erou, ca un Meşter Manole renăscând, îi lua locul, un Pintea al lui Pintea, al lui Pintea... se „ridica din morţi" şi continua lupta de veacuri a poporului român pentru independenţă şi unitate naţională), în finalul filmului însă această „continuitate" este ciuntită, întreruptă, eroii nu se mai „trezesc", ei au murit fără să lupte, au murit prosteşte, „plastic" (desigur, tot prin *ralenti*), fiindcă „aşa era scris" să moară, traşi în cursă de un „duşman" care mai tot timpul a făcut „figuraţie". Cântecu1 popular însuşi pe care îl auzim în final are în plan expresiv o „imagine" săracă, „moartă", fără acoperire în semnificaţie, fără sugestia pe care versurile lui o dau, aceea a continuităţii reale şi spirituale a neamului, fără să găsească aşadar echivalenţa filmică, creatoare, a înţelesului folcloric : *„Că doar Pintea n-o murit, / Ci un pic s-o hodinit. / Iar în loc-unde-o dormit / Floricele-au răsărit. / Iară celea n-or fost flori, / Ci mândreţe de ficiori"*.

Prin urmare, valoarea de simbol a filmului nu s-a împlinit. Mai mult, valoarea lui artistică nu s-a ridicat la nivelul istoriei, la nivelul valorii reale a vieţii şi a semnificaţiei sale pe aceste meleaguri, deci filmul nu a mai avut valoare universală o dată ce valoarea lui particulară nu s-a realizat.

Păstrăm nostalgia unor momente frumoase în sine (remarcabil„ secvenţa „strămutării" sătenilor, ce aminteşte parcă de **Umbrele strămoşilor uitaţi**, sau aceea buñueliană a eliberării bătrânilor iobagi: ei sunt invitaţi de Pintea să stea la masa îmbelşugată, „satyriconică", a stăpânilor lor şi să mănânce, dar ei refuză, rămânând într-o muţenie semnificativă, deosebirea de clasă transmiţându-se astfel cu mare forţă artistică). **Pintea** este un pas înainte pe calea valorificării cinematografice a obiceiurilor, a unor cântece populare valoroase, a costumelor şi a „cadrului" autentic. Nu mai suntem aici în faza „provincialismului folcloric" din **Vârstele omului** (poate cu excepţia „momentului horei"), tehnica prim-planului şi a detaliului şi montajul rapid reuşind în general să integreze – în chip pur cinematografic – folclorul, într-o tramă filmică, din păcate nestructurată mitic: tocmai de aceea poate filmul e lipsit de tendinţa realistă, demitizatoare (scenariul nu valorifică biografia mitică,

Scanned with CamScanner

legendară a eroului, nu-şi structurează valenţele în jurul unei mitologii eroice şi al unei acţiuni morale, specifice spiritualităţii noastre, care ar fi vitalizat datele şi semnificaţiile istorice şi social-politice ale filmului).

*

În fine, vom arăta că **Nunta de piatră** (1973) nu este un film cu structură naţional-mitică, respectiv că nu „beneficiază" de condiţiile mecanismului cerut de „ecranizarea" unui mit, având deci un caracter mitizator (şi chiar mistificator) antropomorfizant. Am arătat în altă parte (cap. **Mitul şi filmul**) care sunt trăsăturile caracteristice pe care le au în comun filmele cu un asemenea caracter. Ne vom referi, mai întâi, la **Nunta de piatră** (creatorul imaginii: Iosif Demian), în special la partea I, **Fefeleaga** (în regia lui Mircea Veroiu), filmul de mediu metraj, mai realizat din punctul de vedere studiat aici, şi mai puţin la **Duhul aurului**, „urmare" a unui film terminat: **Nunta de piatră. Duhul aurului** înseamnă pentru noi îndepărtarea de programul estetic al **Nunţii de piatră.** Dar să vedem care este acest „program". În **Nunta de piatră** vom spune că nu atât nuvelele lui Agârbiceanu sunt „pretextul" ecranizării, ci un subterfugiu oarecare al mitizării îl constituie realitatea însăşi! Filmul lasă impresia de experiment, luându-şi parcă răspunderea de a fi o cale, un model, o încercare privind felul cum trebuie să se facă artă cinematografică la noi, de a fi *un început de şcoală,* de a cultiva un gust rafinat, răscumpărând prin munca riguroasă de atelier impasul tipic de amatorism în care se află o parte din producţia românească de film.

Dincolo de nisipuri, Zidul, Filip cel bun, Mere roşii, Dincolo de pod, Cursa, Trei zile şi trei nopţi, Tănase Scatiu, Doctorul Poenaru, Septembrie, Iarba verde de acasă, Urgia, E atât de aproape fericirea, Înainte de tăcere se înscriu pe linia acestui „început de şcoală", arătând că tânăra generaţie de regizori, „noul val" românesc, are predilecţie în primul rând pentru ceea ce am numi *execuţie* cinematografică. Cineaştii „noului val" sunt preocupaţi, cum e şi firesc, dar şi necesar pentru etapa actuală, de „limbajul" cinematografic, de ceea ce înseamnă „stil" şi „expresie" rafinată, cultă (un exemplu concludent în acest sens este **Ediţie specială** de M. Daneliuc, 1978). Ei vor să facă „cinematograf pur", să aducă o notă de prospeţime în cinematograrfia noastră, de autenticitate şi adevăr *artistic*! **Nunta de piatră** are meritul de a fi deschizătorul acestui drum: limbajul folosit apropie filmul de „limbajul" cinematografului mut. Efectul este axat pe o pură vizualizare. Reflectând realitatea în direcţia „aparenţei umane", pornind deci de la o atitudine „cosmopolită", o structură *A* a fost transcrisă într-o structură *B* neparticularizată, într-un *scenariu închis de baladă*, care, la rândul lui, a fost transpus în imagini ale realităţii! În felul acesta, realităţii i s-a atribuit *a priori* o structură mitică, mai exact, o structură închisă de *baladă*! Prin intermediul unei opere literare, cineastul a „ieşit" din câmpul

Scanned with CamScanner

particularului, atribuind realităţii propria sa „*utopie*"! Balada românească, înţeleasă deci ca spaţiu închis, i-a oferit regizorului „fondul mitologic" al punerii sale în cadru. Pentru a reda vizual acest „spaţiu închis de baladă", poate „spaţiu mioritic", în concepţia autorilor, nu era nevoie decât de a şti să povesteşti în imagini o acţiune aproape fără cuvinte. Să povesteşti nu fapte reale, cu oameni care amintesc de cei reali, cu desfăşurări psihologice şi dezvoltări progresive, ci conflicte atemporale, problema morţii eterne, cu personaje supratipice, prelegendare, care se mişcă în virtutea unor legi eterne date o dată pentru totdeauna, fixate odată cu „legea universului"! Balada ar fi, ca şi tragedia, simplă şi statuară! Aceste caracteristici, fără a izvorî din miezul lucrurilor, au poate pretenţia de specificitate românească!

Filmul se circumscrie astfel unui efort formal: acela de a povesti în imagini o baladă. Filmul se „reduce" la a crea vizual un spaţiu închis. De aceea povestirea, actul de a povesti, apare aici ca un scop şi nu ca un mijloc, ca un rezultat şi nu ca o intenţie. Mijloacele de expresie folosite ne amintesc de *lecţia* lui Rudolf Arnheim, de mijloacele sale formative. Apropierea de mijloacele formative ale cinematografului presonor era poate calea cea mai adecvată pentru „stăpânirea" unor subiecte simple, de viaţă, ca acelea din filmul nostru, clare, care nu puneau probleme filosofice, politice, de dialog, de acţiuni complicate, arborescente etc.

Autorii au intuit aşadar (sau au cunoscut) principiile din **Film als Kunst.** Sau poate că obiectul artistic le-a impus aceste principii. Căci în **Nunta de piatră** se poate vorbi de o adevărată diferenţiere – tendinţa mitizării, a reflectării negative a realităţii este clară –, între lumea reală şi cea imaginată, creată! Un spaţiu închis este mai înainte de toate o lume în sine. Realitatea nu cunoaşte astfel de „spaţii", cu atât mai puţin o concepţie dialectică despre lume! (Sau când le cunoaşte, ca în cazul relatat de filmul **Urgia** – cu toate că şi aici claustratul „participă" printr-o spărtură la lumea de afară, la mişcarea ei – atunci avem de-a face cu o situaţie ieşită din comun, poate chiar patologică). Corespondentul în conţinut al unui astfel de spaţiu închis este în plan formal (vizual, în special) imaginea unei lumi oarecum aspaţiale şi oarecum atemporale. „Oarecum", deoarece recunoaştem cu uşurinţă contextul de plauzibilităţi al filmului, coloratura unei „epoci", trecutul „nostru" înceţoşat redat printr-o plastică cinematografică căutată. Dar *iluzia* realităţii este dobândită: o lume cunoscută este făcută de nerecunoscut, este deghizată într-o lume ireală, în sine, este restilizată pînă la a o face de ne-memorat, în sensul că, în general, comportamentul acestei „noi" lumi nu poate fi identificat cu nici unul din elementele comportamentale ale spiritualităţii poporului român.

Probabil că spectatorii nu asimilează nici un gest pe care ei l-ar recunoaşte ca existând la baza continuităţii fiinţei neîntrerupte a neamului. Astfel, realitatea este într-atât de „mitizată" în direcţia aparenţei umane, încât filmul ajunge să fie contaminat de nedorite accente

Scanned with CamScanner

legendară a eroului, nu-şi structurează valenţele în jurul unei mitologii eroice şi al unei acţiuni morale, specifice spiritualităţii noastre, care ar fi vitalizat datele şi semnificaţiile istorice şi social-politice ale filmului).

*

În fine, vom arăta că **Nunta de piatră** (1973) nu este un film cu structură naţional-mitică, respectiv că nu „beneficiază" de condiţiile mecanismului cerut de „ecranizarea" unui mit, având deci un caracter mitizator (şi chiar mistificator) antropomorfizant. Am arătat în altă parte (cap. **Mitul şi filmul**) care sunt trăsăturile caracteristice pe care le au în comun filmele cu un asemenea caracter. Ne vom referi, mai întâi, la **Nunta de piatră** (creatorul imaginii: Iosif Demian), în special la partea I, **Fefeleaga** (în regia lui Mircea Veroiu), filmul de mediu metraj, mai realizat din punctul de vedere studiat aici, şi mai puţin la **Duhul aurului**, „urmare" a unui film terminat: **Nunta de piatră**. **Duhul aurului** înseamnă pentru noi îndepărtarea de programul estetic al **Nunţii de piatră.** Dar să vedem care este acest „program". În **Nunta de piatră** vom spune că nu atât nuvelele lui Agârbiceanu sunt „pretextul" ecranizării, ci un subterfugiu oarecare al mitizării îl constituie realitatea însăşi! Filmul lasă impresia de experiment, luându-şi parcă răspunderea de a fi o cale, un model, o încercare privind felul cum trebuie să se facă artă cinematografică la noi, de a fi *un început de şcoală*, de a cultiva un gust rafinat, răscumpărând prin munca riguroasă de atelier impasul tipic de amatorism în care se află o parte din producţia românească de film.

Dincolo de nisipuri, Zidul, Filip cel bun, Mere roşii, Dincolo de pod, Cursa, Trei zile şi trei nopţi, Tănase Scatiu, Doctorul Poenaru, Septembrie, Iarba verde de acasă, Urgia, E atât de aproape fericirea, Înainte de tăcere se înscriu pe linia acestui „început de şcoală", arătând că tânăra generaţie de regizori, „noul val" românesc, are predilecţie în primul rând pentru ceea ce am numi *execuţie* cinematografică. Cineaştii „noului val" sunt preocupaţi, cum e şi firesc, dar şi necesar pentru etapa actuală, de „limbajul" cinematografic, de ceea ce înseamnă „stil" şi „expresie" rafinată, cultă (un exemplu concludent în acest sens este **Ediţie specială** de M. Daneliuc, 1978). Ei vor să facă „cinematograf pur", să aducă o notă de prospeţime în cinematograrfia noastră, de autenticitate şi adevăr *artistic*! **Nunta de piatră** are meritul de a fi deschizătorul acestui drum: limbajul folosit apropie filmul de „limbajul" cinematografului mut. Efectul este axat pe o pură vizualizare. Reflectând realitatea în direcţia „aparenţei umane", pornind deci de la o atitudine „cosmopolită", o structură *A* a fost transcrisă într-o structură *B* neparticularizată, într-un *scenariu închis de baladă*, care, la rândul lui, a fost transpus în imagini ale realităţii! În felul acesta, realităţii i s-a atribuit *a priori* o structură mitică, mai exact, o structură închisă de *baladă*! Prin intermediul unei opere literare, cineastul a „ieşit" din câmpul

Scanned with CamScanner

particularului, atribuind realităţii propria sa „*utopie*"! Balada românească, înţeleasă deci ca spaţiu închis, i-a oferit regizorului „fondul mitologic" al punerii sale în cadru. Pentru a reda vizual acest „spaţiu închis de baladă", poate „spaţiu mioritic", în concepţia autorilor, nu era nevoie decât de a şti să povesteşti în imagini o acţiune aproape fără cuvinte. Să povesteşti nu fapte reale, cu oameni care amintesc de cei reali, cu desfăşurări psihologice şi dezvoltări progresive, ci conflicte atemporale, problema morţii eterne, cu personaje supratipice, prelegendare, care se mişcă în virtutea unor legi eterne date o dată pentru totdeauna, fixate odată cu „legea universului"! Balada ar fi, ca şi tragedia, simplă şi statuară! Aceste caracteristici, fără a izvorî din miezul lucrurilor, au poate pretenţia de specificitate românească!

Filmul se circumscrie astfel unui efort formal: acela de a povesti în imagini o baladă. Filmul se „reduce" la a crea vizual un spaţiu închis. De aceea povestirea, actul de a povesti, apare aici ca un scop şi nu ca un mijloc, ca un rezultat şi nu ca o intenţie. Mijloacele de expresie folosite ne amintesc de *lecţia* lui Rudolf Arnheim, de mijloacele sale formative. Apropierea de mijloacele formative ale cinematografului presonor era poate calea cea mai adecvată pentru „stăpânirea" unor subiecte simple, de viaţă, ca acelea din filmul nostru, clare, care nu puneau probleme filosofice, politice, de dialog, de acţiuni complicate, arborescente etc.

Autorii au intuit aşadar (sau au cunoscut) principiile din **Film als Kunst.** Sau poate că obiectul artistic le-a impus aceste principii. Căci în **Nunta de piatră** se poate vorbi de o adevărată diferenţiere – tendinţa mitizării, a reflectării negative a realităţii este clară –, între lumea reală şi cea imaginată, creată! Un spaţiu închis este mai înainte de toate o lume în sine. Realitatea nu cunoaşte astfel de „spaţii", cu atât mai puţin o concepţie dialectică despre lume! (Sau când le cunoaşte, ca în cazul relatat de filmul **Urgia** – cu toate că şi aici claustratul „participă" printr-o spărtură la lumea de afară, la mişcarea ei – atunci avem de-a face cu o situaţie ieşită din comun, poate chiar patologică). Corespondentul în conţinut al unui astfel de spaţiu închis este în plan formal (vizual, în special) imaginea unei lumi oarecum aspaţiale şi oarecum atemporale. „Oarecum", deoarece recunoaştem cu uşurinţă contextul de plauzibilităţi al filmului, coloratura unei „epoci", trecutul „nostru" înceţoşat redat printr-o plastică cinematografică căutată. Dar *iluzia* realităţii este dobândită: o lume cunoscută este făcută de nerecunoscut, este deghizată într-o lume ireală, în sine, este restilizată pînă la a o face de ne-memorat, în sensul că, în general, comportamentul acestei „noi" lumi nu poate fi identificat cu nici unul din elementele comportamentale ale spiritualităţii poporului român.

Probabil că spectatorii nu asimilează nici un gest pe care ei l-ar recunoaşte ca existând la baza continuităţii fiinţei neîntrerupte a neamului. Astfel, realitatea este într-atât de „mitizată" în direcţia aparenţei umane, încât filmul ajunge să fie contaminat de nedorite accente

Scanned with CamScanner

dezantropomorfizante. Ca tot ceea ce vedem să ni se pară ceva ce nu am mai văzut (sau, altfel spus, să ne *amintim* dacă aşa ceva am mai văzut!) „trebuia" să capete un tuşeu vetust, o patină ancestrală, un *dincolo* care, pentru a nu fi recunoscut, „trebuia" îngroşat, stilizat la maximum: un *nonanamnesis*! În felul acesta – nimic ostentativ: nici mişcarea de aparat, nici montajul! –, ajungem să fim introduşi în lumea de aşteptare a unui Muzeu. Acest ermetism voit, această idee formidabilă de a reprezenta cinematografic un spaţiu utopic, *acest muzeu al „nici unui" sat* este cheia sub care se desfăşoară întreg efortul de *nonanamnsis* cinematografic! Relaţiile dintre oamenii acestui spaţiu sunt nişte relaţii prin *semne.*

Se poate vorbi de limbajul semiotic al **Nunţii de piatră**. Viaţa într-un asemenea spaţiu kafkian abia pâlpâie. Şi orice suflare care încetează devine obiect de muzeu. (Specificăm, această *coerenţă* este proprie mai ales primei părţi, semnate de Mircea Veroiu.) Omul, aici, este o expresie a incomunicabilităţii. El este izolat de nişte străzi labirintice, înghesuite. Contingentul nu se prelungeşte în transcendent, ci transcendentul apasă ca o lespede asupra lumii. Moartea e singura „respiraţie" accesibilă, respiraţia unui sfârşit al timpului. (Partitura muzicală care însoţeşte ritualul vânzării calului ne-a amintit de **Quator pour le fin du temps** de Olivier Messiaen!). Timpul însuşi se sfârşeşte. Din această lume nu există ieşire. Filmul, interpretat prin prisma acestor semnificaţii, ne apare ca un model al „reflectării negative". În această lume mitul moare, se sufocă. El rămâne o imagine „ca prin ceaţă" a altor timpuri „mai bune". Nostalgia către o astfel de lume există: planul general al casei Mariei Fefeleaga se prelungeşte, în planul îndepărtat, cu imaginea unui castel (kafkian?), a unei lumi de basrn inaccesibilă şi „înstrăinată", înconjurată de mister (o ţară imaginară, poate Graalul cucerit de Parsifal?)! În acest spaţiu închis gesturile se repetă mecanic, nu ritualic, căci aici nu se repetă nici un gest primordial; repetarea unui act originar este creatoare, este vitală, nu mortală, funestă.

Aici, ca şi în **Duhul aurului**, numai „morţile" se repetă, desigur, mecanic, ele sunt la fel, pentru că în această „lume", o copie a *nici unei* lumi, o copie a Styxului (balta noroioasă şi tulbure, prezentă la toate „tainele"), înseşi drumurile sunt veşnic aceleaşi, vin şi duc în acelaşi punct. Existenţa este un huruit surd. Ca o moară de măcinat piatră. Ca un ritual de muncă împietrit, asemănător unui basorelief de columnă. Un Sisif. Un Tantal. O „insulă". O „nuntă de piatră". Căci „nunta", aici, nu este simbolul vieţii şi al procreării. După cum nici păpuşa nu este simbolul bucuriei şi al jocului. Nunta, ca şi păpuşa, sunt semne de moarte, de început de moarte. Cortegiul nuntaşilor din celălalt mediu metraj (regizor Dan Piţa) este un cortegiu funerar unde participanţii stau fatal cu capetele plecate. Nunta în acest spaţiu este de piatră, este lespede de mormânt.

De fapt, spaţiul însuşi este fără de nume. Numele personajelor nu sunt nume proprii în acest univers al anonimatului. Aici, mireasa este frumoasă numai moartă. Nuntindu-se, ea ştie că este nefertilă. Sau fer-

Scanned with CamScanner

tilitatea ei este un cimitir întreg. Numai evadarea, cu orice risc, ar putea fi ieşirea din tragedie (asemenea spaţiului raçinian)! Dar aici ar trebui să trăiască *cineva* ca să poată evada! Dar cine îşi poate *aminti* aşa ceva? Aici cuvântul nu înseamnă nimic, el nu poate fi o întîrziere a tragediei, a morţii. Destinul e orb. Tăcerea e o „activitate", o intenţie; este un limbaj. Nu acesta este oare, în *aparenţă*, muzeul? Fie că el expune obiecte sau oameni. Fie că el expune o epocă sau alta (în vestimentaţie sau în dans!). Muzeul acesta este o lume nefolosită, este preistorie! El nu este un document viu, o urmă lăsată în mersul ei înainte de fiinţa unui neam, ci numai o lume *vizitată*, dar uitată, o prezenţă statică care nu mai neliniştеşte pe nimeni, o mare Absenţă, dar care, adusă în prim-plan, poate deveni tulburătoare. Această ieşire din istorie, această lume întoarsă cu „capul în jos" este o frumoasă operă de artă a cărei gramatică suprasensibilă şi al cărei comportament geometric sunt departe de a adera la „deschiderea" universului specific românesc, departe de a se asemăna, de pildă, cu universul sadovenian. Acest din urmă univers este statuar, nu static, sensibil, nu ideatic, real, nu ireal, liric, nu utopic, omenesc, nu neomenesc, natural, nu artificial, mitic, nu ne-mitic...

Film baroc, în cheie totuşi uşor de decodificat, urmare a unei depline stăpâniri a tehnicii cinematografului presonor (tehnica „cadrului în sine", proiecţia obiectelor pe o „suprafaţă", omisiunea culorilor etc., dau *sensul preţios al materiei*, de care pomenea Arnheim), **Nunta de piatră** rămâne în primul rând, în cinematograful nostru, marea cucerire a filmului sonor! Numai o „tehnică vorbitoare" poate să prezinte cu maximă expresivitate tăcerea şi lumea ei de gesturi anomice. Maria Fefeleaga este asemenea unui mormânt viu, nu fiindcă umblă tot timpul în tăcere, ci fiindcă în adâncul ei *auzim* cum geme; geamătul este monologul ei interior! Numai o „tehnică vorbitoare" poate crea cu adevărat un spaţiu închis, un coşmar fără de orizont. Excelenta bandă sonoră a **Nunţii de piatră** este un *„mijloc formativ"* care aboleşte continuitatea spaţiului sonor! Asociem deseori încremenirii sau morţii noţiunea de amuţire. O baladă cântată sfâşietor, ca în filmul **Nunta de piatră**, este o asemenea amuţire. Balada astfel cântată ridică la nivel „cosmotic" amuţirea! Este vorba, evident, nu atât de balada *populară*, ci de cea cultă şi deci de autorul şi interpretul ei, Dorin Liviu Zaharia. Sonorul folosit cu înaltă ştiinţă constrânge astfel imaginea la iluzie optică pură. Vizualul este *închis* tehnic de banda sonoră.

Făcând absolută o astfel de teorie, nu mai vedem „sub soare" nici un sens! Avem astfel situaţia unei diferenţieri şi mai accentuate între realitate şi imaginea ei în conştiinţă. Aici duce, aşadar, preluarea necritică a principiilor lui Arnheim sau a unei concepţii asemănătoare. Intuiţia cineaştilor noştri nu a fost o *„sinteză depăşind esteticul"*! Ştiinţa *„cadrului în sine"* face din cinematograf un caz pur. Mijloacele de expresie, prin ele însele, nu produc decât o artă desprinsă de realitate, complet diferenţiată de aceasta, asemenea teoriei *Gestalt*-iste! Lipsit de ati-

Scanned with CamScanner

tudinea potrivită în faţa mecanismului Istoriei, artistul va crea doar o lume a formelor, un mecanism *perfect* dereglat, un fel de „commedia dell'arte" pură, anistorică!

Acest „program estetic" nu-l mai regăsim în **Duhul aurului** (1974). Bucăţile de peliculă filmate în spiritul şi la „momentul" **Nunţii de piatră** sunt montate după un interval în care regizorii au trecut prin experienţe complet diferite, M. Veroiu a realizat **Şapte zile**, iar D. Piţa **Filip cel bun**, aşadar, într-o stare de spirit nouă, într-un reflex de atitudine schimbat. În **Duhul aurului**, spaţiul închis, de baladă, este „deschis" de atitudinea pleonastică şi parodistică a autorilor în faţa realităţii. Aceştia se distanţează de universul reflectat prima oară, de acea stare închisă, definită şi pură. Parodia lucrează aici pe un material mort. Universul „arhaic" nu este reînviat, „lumea de album" nu este redimensionată prin virtuţi artistice, dovadă că „mişcarea" audiovizuală este stereotipă, repetitivă, reluând deci motive esenţiale care alcătuiau organicitatea primului film. Structura „mitică" este răsturnată, „distanţată" neconvingător prin intermediul „parabolei", al lucidităţii. „Mitul" reflectării mimetice ca spaţiu unic, singular, irepetabil, nu se mai realizează pentru că prospeţimea şi mai ales *spontaneitatea*, elemente specifice unei asemenea creaţii, nu-şi mai află resursele originare.

În **Duhul aurului** există o prăpastie între limbaj şi atitudinea reflectării. Între ele, între formă şi conţinut, nu mai există o unitate, parodia este insuficientă, nu constituie puntea lor de legătură. De aceea, aici, „stilizarea" ne apare falsă, neadecvată, stângaci-decorativă, nu mai are acea simplitate, nu mai este semn al esenţei. Limbajul însuşi este mort şi ne apare conceput *a priori*, „starea" lui fiind dizolvată prin efortul (nu *efectul V*) de distanţare ce-l presupune reflectarea de tip „absurd", care caracterizează acum atitudinea autorilor.

În partea a doua, **Lada** (de Dan Piţa), această atitudine este mai mult decât vizibilă, este semnul unui alt program estetic (elementele „parodice" ale benzii sonore, laitmotiv-ul muzical sau „semnele prevestitoare", dar şi decorul, amintesc de atmosfera „vendetelor" siciliene). Ne apropiem şi prin montaj, şi prin mişcările de aparat, de atitudinea creatoare ulterioară, de anumite unităţi ale semnificatului pe care le vom reîntâlni, într-o dezvoltare superioară, specific românească, în **Tănase Scatiu.** Deja, de aici, de la **Lada**, Dan Piţa părăseşte oarecum reflectarea negativă a realităţii şi întrezărim semnele spirituale ale unei mentalităţi specifice folclorului nostru „umoristic", a acelei părţi a folclorului în care logica este întoarsă cu capul în jos, în spiritul butadelor lui Păcală sau al umorului antonpannesc, al zicătorilor şi „pildelor" populare şi totuşi în spiritul unei lumi „inventate", livreşti, al acelei lumi unde Prostia, ca în **Elogiul nebuniei** lui Erasm, se laudă pe sine „nemotivat". Însă, în film, ea rămâne o „prostie" în afara lumii, o prostie „absurdă", închisă în sine, în sinele indeterminării sale, în cercul ei vicios, pentru că este construită după canoanele hermeneuticii şi după

Scanned with CamScanner

logica „absurdului", fără să repete vreun gest al lumii istorice, fără să aibă o încărcătură nemijlocit soeială, recognoscibilă! „Prostia" lui Erasm, în schimb, se adresează înţelepţilor şi nu proştilor, care n-ar pricepe nici o iotă din *spiritul* ei, din logica ei formală (lucru care nu se întâmplă în film); numai înţelepţii îi pot pricepe *conceptul.* Ceea ce înseamnă că *teoretic* nu există prostie, de aceea în mod *practic* prostia poate fi „lichidată", aşa cum am văzut că şi eroul din basmul lui Ispirescu crede că poate păcăli moartea, acesta fiind şi marele pariu al lui Păcală, al oricărui om, probabil, de pe pământ, ea poate fi desfiinţată prin contraargumente sau, mai exact, deconspirat„ *ştiinţific,* „educată" spre scopuri general-umane, sociale.

Aceasta ar trebui să fie atitudinea cineastului în faţa unei lumi în care domină ignoranţa şi prejudecăţile sociale, ca în universul filmului **Duhul aurului.** Ipostaza regizorilor este ezitantă, „privirea" lor este oarecum implicată în nostalgia cu care ei se apleacă asupra acelei lumi apuse. De aceea nu putem spune, din păcate, că filmul are o semnificaţie realistă. Nu avem de-a face aici cu o critică socială care să reiasă din planul atitudinii, aşa cum am văzut că se întâmplă în **Tănase Scatiu,** analizând banda sonoră, ci, mai degrabă, în planul structurii formale există o ezitare, o denivelare provenită, cum am spus, din neconcordanţa dintre reflectarea acesti lumi şi limbajul prin care ne este comunicată reflectarea. Şi totuşi, am afirmat că în acest film întâlnim semnele unei reflectări pozitive, ale unei tendinţe de demitizare! Din păcate însă, repetăm, această tendinţă, în esenţa ei, este falsă, pentru că autorii îşi demitizează formal propriul univers, universul odată creat şi definit, odată mitizat.

Ceea ce însearnnă oare că ei se „dezic" de prima lor creaţie? (Deşi Mircea Veroiu este mai consecvent, păstrând în **Mârza** aceeaşi tehnică estetizantă din **Fefeleaga,** cu efect vizual static, imobilizant, pe care în esenţă o recunoaştem în filmul său ulterior, **Dincolo de pod,** cu un imens câştig însă în planul social, totuşi, datorită faptului că episoadele se continuă, cadre „.nedeghizate" ale primului mediu metraj repetându-se în al doilea – de unde şi senzaţia de „sărăcie" –, „atmosfera" generală este aceeaşi, ea reieşind mai cu seamă din montaj, care are alt „nerv", stăpânit de experienţă, dar pierzând în acea spontaneitate, în acea autenticitate profundă, inconfundabilă, a **Nunţii de piatră**). Sau, şi mai neliniştitor chiar, înseamnă oare că autorii nu mai reflectă realitatea însăşi, pe care o sugerează obiectul ecranizării, ci „realitatea" primei lor opere, atitudinea fiind în acest caz aceea de distragere de la realitatea obiectivă? Adică „nostalgia" reflectării subordonează atitudinea „identificării" creatoare?

*

Înainte de a încheia acest capitol, din motive care ţin strict de tematica noastră, ne vom opri – oricât ar părea de ciudat, odată exprimate rezervele importante pe care le avem faţă de western – şi asupra filmu-

Scanned with CamScanner

lui **Profetul, aurul şi ardelenii** (scenariul Titus Popovici, regia Dan Piţa, 1978). După André Bazin, într-o afirmaţie devenită celebră, *„westernul s-a născut din întâlnirea unei mitologii cu un mijloc de expresie"*. Însă orice mitologie, cum am văzut, este o reflectare deformată a realităţii. Dacă ar fi să luăm afirmaţia criticului francez drept singura întemeiată, atunci ne putem uşor explica – contrar poziţiei lui Bazin, care nici măcar n-a prevăzut aceasta – de ce westernul, în general, prin schematismul intrigilor, şablonul conflictual, simplitatea puerilă a raporturilor dintre personaje, a analizei psihologice etc., este un gen atât de „universal", nemaifiind demult *„cinematograful american prin excelenţă"*!

Filmele western au cultivat cu precădere *mitologia* faptelor, a personajelor legendare, a Vestului sălbatic etc., şi mai puţin *realitatea* care stă la baza acestei mitologii. Luând drept pretext mitul (Vestului american), majoritatea filmelor din această categorie deformează negativ realitatea, ajungând deseori să mistifice însăşi istoria. Puţine filme cu temă şi subiect tip western au reuşit să pătrundă dincolo de fabulaţia mitică, ă ridice vălul legendar, să descopere cauzele reale ale unor evenimente mitologice.

Profetul, aurul şi ardelenii poate fi considerat unul dintre acestea, el putând face parte, cu unele rezerve, cum vom arăta, din acele extrem de puţine filme western care s-au născut mai degrabă din întâlnirea unei *realităţi* cu un mijloc de expresie! **Profetul, aurul şi ardelenii** se plasează, desigur, prin intermediul limbajului filmic, între mit şi realitate, încercând să fie însă, prin conţinut, prin viziunea realistă asupra istoriei, o „replică" în variantă românească la adresa westernului comercial. Scenaristul Titus Popovici a căutat, ca să zicem aşa, să „coboare în mit" şi să aducă la suprafaţă bulgării de aur ai realităţii crude, ai istoriei propriu-zise, ceea ce l-a determinat să „fabuleze" în limitele adevărului istoric. Personajele centrale sunt viabile, emigrarea în America de la sfârşitul secolului trecut a celor doi fraţi ardeleni în căutarea celui de-al treilea frate are acoperire în fapte reale, are justificare istorică, documentară.

Există, de altfel, o întreagă literatură populară pe această temă! Mulţi ardedeni, înainte de 1877, dar mai ales după, în urma participării unora la Războiul de Independenţă, datorită sărăciei şi presiunii statului habsburgic, au fost nevoiţi să emigreze în „ţara dolarului", cum spun **cântecele din streini sau cântecele de înstrăinare**. Iată câteva fragmente inedite, un veritabil story: *„Foaie verde din bucate / Pune-ţi lucru la o parte / Toţi ai mei vă adunaţi / Cartea de mi-o ascultaţi. / Eu cartea o am udatu / Cu lacrimi de înstreinatu / Că vă scriu cu multă jele / Şi cu şir de lăcrămele. / Pe omul înstreinat / Doamne, gânduri mari îl bat / Dor de casă, jale grea / Îi amărăsc viaţa. / Eu singurel şi strein / Am numai chin şi suspin..."*. Sau: *„America-i lăcomie / Vine omu şi nu ştie / Face bani, ori bogăţie, / Ori mai multă sărăcie"*. Sau: *„Frunzuliţă de bujori, / Mă gândesc adeseori / La drăguţul meu de sat / La cei pe cari*

Scanned with CamScanner

i-am lăsat; / Toate în lume trec şi merg / De la inimă se şterg / Numai din inima mea / Nu se şterge jalea grea". Sau: *„Ţara noastră-i ţară rea / Că fug oamenii din ea. / America-i ţară bună, / Că oameni în ea se-adună. / La bani are număr mare / Lăcomeşte fiecare. / Ia şi eu am lăcomit / De plecat m-am pregătit (...) / Când am ajuns în noua ţară / C-am văst numai foc şi pară / Şi fabrici mari printre munţi / Şi mulţi oameni schilăviţi. / Altul schilav la o mână, / Spune că i-a rupt-o şină. / Altul schilav la picior / Altul strigă: «vai că mor!» / Altul strigă că s-a ars / Într-o fabrică de gaz (...) / Foaie verde foicea / Arz-o focu, America / Arz-o focu şi-o pârlească / Nimeni să n-o mai cunoască / Că io de n-o cunoşteam, / Zece ani mai mult trăiam (...) / Doamne, fii într-ajutor / Ca pe-aicea să nu mor. / Şi-mi ajută să sosesc, / Iar la locu părintesc..."*. Sau: *„Foaie verde ruptă-n cinci, / Plină-i lumea de voinici. / Pe la opt sute optzeci şi doi, / Ceteam pe la noi prin foi, / Că-ncepe lumea a pleca / Lumea spre America. / Se vorbea în lumea toată, / Că America-i bogată. / Că dolarul la schimbare, / Tocmai cinci coroane are. / Când auzii astă veste / Ca un basm, ca o poveste, / Mă-nţelesei cu soţia, / Ca să fac călătoria. / Şi-i spusei: Dragă, tu ştii, / Suntem datori două mii. / Ratele se împlinesc / Şi n-am bani să le plătesc. / Datoria-i boală grea / Şi cu greu te scapi de ea. / Şi plecai în calea grea / Iar soţia-n urma mea / Privea-n drumu-mi lăcrămând / Cu cei cinci copii privind..."*. Sau: *„Frunzuliţă de dudău,/ Când luai drumul cel greu / Calea cea lungă şi grea / Drumul spre America, / Când am fost gata de plecat, / Ziua bună mi-am luat, / De la tată, de la mamă, / De la pretini de samă. / De la fir de tămâiţă / De la mândra din uliţă. / De la gr„dina cu flori, / De la fete şi feciori / În marginea drumului / Din marginea satului / Am întors ochii întristat / Şi adânc am suspinat..."*.

Sau, în fine, „scrisoarea" expediată de Nicolae Monea în 1910 din Salem-Ohio: *„Foaie verde de pelin / Sunt strein, Doamne, strein, / Sunt strein ca pasărea / Milă n-am la nimenea. / De mult ce-s înstreinat / Ca şi stogul m-am uscat / Şi de mult ce-s necăjitu / Faţa mi s-a veştejitu (...) / Foaie verde de pe baltă, / Da-te-aş naibii de lopată / Că sunt patruzeci de luni / De când suntem pretini buni / Şi de când mă străduiesc / Muncind să mă pricopsesc, / Dar sunt toate în zadar / Căci rămân tot proletar. / Foaie verde de porumb / Naiba l-o pus pe Columb / Să plece-n călătorie / Spre America pustie, / Căci de n-o descoperea / Zău doar lumea nu pierea / Şi trăiam de azi pe mâine / Nu umblam prin ţări streine. / Rău e, Doamne, prin streini / Ca desculţ, prin mărăcini. / Mărăcinu coace, sparge, / Dar streinul nu mai tace / Că streinul până cină / Eu sunt sfeşnic de lumină. / Dacă streinul te lasă / Mă trag şi eu către masă / Iau cuţitu şi-mi tai pită / El zice că nu-i plătită / Eu o pun să mi-o prăjesc / El zice că n-o plătesc. (...) / Cine n-are nici un dor / Trăieşte-n lume uşor / Dar eu am atâta jale / Câtă apă e pe vale"*.

Aceste **cântece** constituie un material de viaţă – de o valoare documentară, istorică, social-politică şi sufletească – extraordinar de bogat.

Scanned with CamScanner

Din păcate, deşi tema putea fi mult mai aprofundată şi subiectul – atât de generos – mult mai dezvoltat, astfel de **cântece** aflate în popor sau în diferite culegeri populare, n-au stat la baza filmului **Profetul**... (fapt pe care i l-am reproşat şi filmului **Trecătoarele iubiri**). Unele motive însă, cum este în special cel al „*dorului de ţară*", care străbate ca un laitmotiv (ce-i drept, cam firav!) peripeţiile eroilor filmului nostru, sunt preluate şi de Titus Popovici.

De altfel, nota originală a acestui western, ceea ce-l deosebeşte radical de masa producţiilor, o dau elementele de specific naţional, limbă, port, comportament, cântecul din fluier etc., proiectarea acestora (şi de aceea evidenţierea lor, prin contrast) pe un fundal social „străin" şi într-un context („decor") tipic pentru „naşterea unei naţiuni", a „lumii noi". Paradoxal, această coloratură specific naţională, purtând amprenta spiritualităţii româneşti, omenie, umor, căldură sufleteatscă, curaj, putere de sacrificiu, patriotism, spirit de dreptate şi înţelegere, a trebuit s-o găsim impregnată – fără prea multă forţă emoţională şi expresivitate însă – într-un western, nu într-unul din filmele cu temă şi subiect autohton! (Dar oare plasarea lui *homo carpaticus* în alt context social-politic este o soluţie pentru şcoala naţională de film? Nu este o „formulă" cam exterioară şi gratuită? Apelul facil la schema westernului – ca şi la orice altă schemă de împrumut, care oferă „garanţia succesului de public", folosită pentru un asemenea scop major – nu spune totuşi foarte mult cu privire la „exigenţele" creatoare ale cineaştilor noştri?).

Amprenta spiritualităţii româneşti şi a elementelor de specific naţional dă însă filmului **Profetul, aurul şi ardelenii** autenticitatea necesară, ceea ce face ca spectacolul să aibă destulă prospeţime şi originalitate. Iată pentru ce regizorul Dan Piţa, deşi n-a putut evita schematitsmul genului, finalitatea sa delectativ-gratuită, abătându-se uneori de la legea suspansului (căci a abandonat, de pildă, ideea urmăririi lui John de către ucigaşul plătit, pierzând astfel unul din firele care ar fi putut da mai mare tensiune filmului), deşi s-a folosit (cu mai puţină inventivitate) de aproape toate mijloacele „spectaculoase" ale westernului – geografia tipică Vestului american, peisajul de-o „*austeritate sălbatică*" (bine ales în Valea Jiului şi Munţii Măcin), bătăile, cavalcadele, oraşul de lemn, saloon-ul, bărbaţii puternici şi curajoşi, buni şi răi, Femeia, Fecioara şi alte atribute specifice (într-un ritm ce cam lasă de dorit, fapt surprinzător la un cineast dotat) – a realizat totuşi mai mult decât „*întâlnirea unei mitologii cu un mijloc de expresie*"! A realizat un film cu mult adevăr de viaţă, un film în general convingător, care a încercat să se bazeze pe fapte istorice vii, pe realitatea dinamică din America plină de miraje şi frământări a secolului trecut, dar mai ales cu ecouri în realitatea românească a vremii, conturată prin tipuri umane veridice, prin autentici „eroi" naţionali. Toate aceste calităţi „împing" filmul către noi, şi l-ar fi proiectat cu adevărat în plină actualitate dacă, aşa cum am spus, la baza lui ar fi stat acel filon românesc original, acele

Scanned with CamScanner

documente de viaţă care sunt **cântecele din streini**, o întreagă literatură populară cu un larg suflu epic („epistolar"), o adevărată mitologie a vieţii printre străini, a înstrăinării şi a dorului de ţară!

*

Rămâne să aşteptăm ca filmele viitoare, acele filme cu adevărată structură mitică, cu atmosferă şi viaţă specific românească, care vor merge pe drumul deschis de aceste prime „încercări" sau pe alte căi revelate în studiul de faţă, ori poate pe căi absolut proprii (dată fiind bogăţia realităţii noastre spirituale, a creaţiei populare) să răspundă practic, în mod pozitiv, prin valoarea lor, întrebărilor, nedumeririlor şi obiecţiilor făcute aici, dar mai ales să răspundă acelor exigenţe ale marelui public legate de şcoala naţională de film.

Noul val

O mare speranţă în această direcţie – a *ecranizării literaturii mitice* – ne-am pus-o în „noul val" de cineaşti, echivalentul „optzeciştilor" din literatură. Iată ce scriam în revista „Argeş" nr. 1/1985, la puţin timp după premiera (22 octombrie 1984) filmului **Moara lui Călifar**:

De vreo câţiva ani, cinematografia noastră ne oferă imaginea naşterii unui „nou val" de regizori. O naştere cam chinuită, e drept, dacă ne gândim că cele mai multe dintre debuturi, fie că s-au produs sub forma scurtmetrajului artistic, fie prin cea a lung-metrajului de ficţiune, sunt nesemnificative, „şcolăreşti". Nu e de mirare atunci că un debut convingător, concludent, care atestă vocaţie de regizor, este considerat de toată lumea drept eveniment, un fel de excepţie de la regulă.

Cu **Moara lui Călifar**, ecranizare după povestirea omonimă – capodoperă de realism magic – a lui Gala Galaction, filmul românesc câştigă un nou regizor, pe care l-am numit, alături de Ioan Cărmăzan, un alt cineast autentic (din păcate, neglijat de critică, nerecunoscut ca atare nici de confraţi, deşi **Ţapinarii** şi mai ales **Lişca** probează cert avangardismul talentului său), se înscrie în fruntea acestui mult dorit şi atât de necesar „nou val", caracterizat, înainte de toate, prin încercarea de a face un alt fel de cinema, de a povesti şi structura altfel materia filmică, cât şi prin tendinţa nobilă, evidentă, de a continua o tradiţie, de a se plasa în sfera celor mai bune realizări de sorginte mitică, specific naţională.

Filmul lui , ca şi puternica sursă de inspiraţie, este o parabolă a parvenirii, mai exact, a îmbogăţirii pe căi miraculoase. Este ceva din mitul faustic, al vinderii sufletului omenesc diavolului, pentru a dobândi bogăţie, putere, frumuseţe. Acest diavol nu este însă altul decât Banul, adică „Diavolul Galben", cum îl numea Gorki în scrierea cu acelaşi titlu.

Scanned with CamScanner

Îmbogăţirea necurată este ca un miraj. A dovedit-o şi Shakespeare în **Timon din Atena**. O întreagă literatură mitică s-a scris pe tema asta. Şi folclorul românesc, care l-a inspirat şi pe Galaction, nu-i străin de ea. Totul se petrece ca şi cum ar fi un joc între imaginar şi concret, între fantastic şi real. Experienţa pe care o trăieşte protagonistul, pe nume Stoicea, e ca un vis, nici nu ştie dacă a trăit-o aievea sau urmează să o trăiască, aşa cum sugerează finalul deschis al filmului.

Însuşirea supranaturală a lui Călifar, „identificat" cu însuşi Demiurgul, cu Creatorul (prin imaginea lesne recognoscibilă, „didactică", a portretului lui Gala Galaction), care are talentul şi capacitatea de a crea **convenţia** unui personaj în stare de a îmbogăţi *„pe oricine vine la el să ceară"*, se dovedeşte a fi, de fapt, un mit, o iluzie, sau, cu alte cuvinte, un mijloc estetic, cu tradiţie îndelungată, menit să-i vindece, ca într-o fabulă, pe cei bolnavi de avariţie. Mirajul, ispita îmbogăţirii sunt surprinse aici (în cheie realistă) aproape în chip popular, în sensul că lăcomia îşi găseşte până la urmă „leacul".

Bogăţia nefirească e o iluzie şi o deziluzie în acelaşi timp; aşa cum vine, aşa se duce, ca un fum. E obsesia şi pedeapsa acelora care vor să se îmbogăţească peste noapte, temă a zeci de filme, începând cu **Rapacitate** şi **Goana după aur**. Temă eternă şi universală, de altfel, risipită din belşug în teatrul antic, în comediile lui Aristofan în primul rând, apoi în literatura orientală care a dat **O mie şi una de nopţi**, dar mai ales în **commedia dell'arte** şi reluată în piesele lui Goldoni, Calderon de la Barca sau Lope de Vega, culminând cu creaţiile lui Shakespeare (**Timon din Atena** în special), Balzac (**Comedia umană**), Goethe (**Faust**) sau Thomas Mann (**Doctor Faustus**), iar la noi, tema a răsărit şi înflorit o dată cu primul roman social, **Ciocoii vechi şi noi**, continuând să trăiască cu strălucire în operele lui Slavici, Agârbiceanu sau Caragiale.

Fără îndoială, prin filmul său riguros până la artificiu, deşi îi lipseşte dimensiunea mitică (şi chiar şi planul fantastic este realizat cu mijloace realiste, fapt vizibil mai cu seamă în jocul convenţional al actorilor), are meritul de a trezi o întreagă gândire culturală, ca să ne exprimăm astfel, cât şi meritul, mai rar printre cineaştii noştri, de a aborda încă de la început o asemenea temă majoră, dificilă. În fine, un alt lucru îmbucurător, cum spuneam, e faptul că **Moara lui Călifar** se înscrie firesc în tradiţia (condiţie principală a existenţei şcolii naţionale de film) a unor ecranizări remarcabile pe aceeaşi temă, precum **Moara cu noroc**, **Nunta de piatră**, **Duhul aurului**, **Dincolo de pod**, **Tănase Scatiu** sau **Înainte de tăcere**.

*

Şi cum au evoluat speranţele noastre? De la **Moara lui Călifar** la viziunea fatalismului violent şi rudimentar din **Cel mai ticălos dintre pământeni**, cum am numit noi aşa-zisa ecranizare predistă, sau la aceea a cinemanelelor, cum este **Turnul din Pisa** (2002), scris de D. R.

Scanned with CamScanner

Popescu după formulele pe care le epuizase în **Mireasa din tren** (1980), **Căruţa cu mere** (1983) sau **Nelu** (1988). De la **Lişca** (1984), un poem al fragilităţii sufletului uman, la „criza de conştiinţă" şi privirea abominabilă din **Raport despre starea naţiunii** (2003). Speranţa a murit. Chiar şi cel mai recent „nou val" al filmului românesc, al cineaştilor Anului Zero, cum am mai numit anul 2000 în care cinematografia noastră a atins performanţa de a nu fi produs nici un film, nu-şi face iluzii, parodiind până şi „raţia de libertate" şi soluţia Occidentului, în care unii români mai văd salvarea lor. Pentru aceşti cineaşti tineri şi foarte tineri, filmul nu este un spectacol anamnezic, o cale spre mântuire, nu mai are nici măcar un minim efect cathartic, cum ar spune Aristotel. El este o formă de defulare pur şi simplu, de manifestare a răului, de prezentare cât mai şocantă a unei stări de fapt, care ar fi starea mizerabilă a naţiunii. Prezentul pe care îl redau filmele lor nu se prelungeşte în mit, ci moare o dată cu genericul final. Nici una din creaţiile „Valului Zero", începând cu **E pericoloso sporgersi** (1993) şi până la **Furia** (2002), nu conţine vreun personaj mitic, nu dezvoltă vreo tehnică de evadare.

De ce oare? „Pentru că de aici – cum ne-a replicat un tânăr cineast – nu ai unde să evadezi. Lumea e o vastă închisoare. Noi nu vrem să mai oferim iluzii. Arta a murit. Noi arătăm viaţa aşa cum e şi basta!" Desigur, pot fi găsite şi astfel de explicaţii, dar nu sunt convingătoare. Furia „furioşilor" curentului **Free Cinema** avea o adresă precisă: burghezia osificată, conservatorismul aberant care se instalase la toate nivelurile societăţii engleze. Revolta „furioşilor" era o formă de evadare. Dar pe „furioşii" noştri nu-i preocupă aşa ceva. „Furia" lor e în sine. E forma lor de defulare. Viaţa pe care o duc personajele din **Furia** e chiar anostă, insipidă, o viaţă alcătuită din nimicuri. Şi din nimicuri, uşor se poate ajunge la crimă. Furia cu care eroul îl ucide, în final, pe şoferul care voia drept „taxă" să se culce cu prietena lui, este dovada alienării absolute a omului, e înfundătura din care nu mai există scăpare/evadare... Într-un oraş al manelelor, al drogurilor, al banilor, al afacerilor, al curselor nebuneşti de maşini, nu se mai poate întemeia nici o relaţie curată, adevărată, fără compromisuri.

E o generaţie care demonstrează cât de complicate pot deveni lucrurile simple. Şi ceea ce este mai trist e faptul că ea, prin reprezentanţii săi, şi-a pierdut şi credinţa. Iar credinţa nu este o formă iluzorie de evadare. E poate chiar singura reală. Singura care i-a făcut să supravieţuiască închisorilor comuniste pe oameni ca Steinhardt (vezi **Jurnalul fericirii**), Noica, Gyr, Vasile Voiculescu, Richard Wurmbrandt (vezi volumul său memorialistic **Cu Dumnezeu în subterană**, după care postul american de televiziune CBN a făcut filmul **Alege viaţa!**) sau Nicoleta Grossu (Nicole Valéry-Grossu), care şi ea şi-a mărturisit experienţa mistică într-o carte, **Binecuvântată fii, închisoare**, după care Nicolae Mărgineanu a realizat filmul omonim.

Indiscutabil, credinţa e o cale sigură de evadare. Chiar şi când ea

Scanned with CamScanner

devine literatură, literatură mitică, aşa cum se întâmplă în **Lumina palidă a durerii** (1980) cu cele două bătrâne care comunică prin scrisori cu lumea de dincolo. De altfel, acest film, rezultat al colaborării lui Iulian Mihu cu proza lui George Macovescu, este o lecţie nu numai de cinema şi chiar de „şcoală", ci şi de viaţă şi religie, din care s-ar putea învăţa că natura artei e asemenea credinţei. Arta este prin definiţie o tehnică de evadare şi a fost creată tocmai în acest scop (vezi şi **7 arte** a lui Gopo). Dintotdeauna, oamenii au simţit nevoia unei realităţi paralele. Cred că opera lui Iulian Mihu, un cineast cu vocaţie avangardistă, care simte mereu nevoia să şocheze, să inoveze, să caute formule de comunicare inedite, cum sugerează şi titlul sucit al unui astfel de experiment, **Nu filmăm să ne-amuzăm** (1975), realizat în formulă brechtiană, în care autorii filmului se amestecă printre eroi şi le comentează din „off" faptele reprobabile, este singura creaţie cinematografică de la noi în stare să satisfacă speranţele pe care le puneam în viitoarele filme cu structură mitică. Filmul său răspunde aproape în totalitate exigenţelor pe care le exprimam atunci. **Lumina palidă a durerii** a depăşit faza „încercărilor" şi este singurul film românesc care a oferit o materializare originală „spaţiului mioritic". Peisajul nu este şi el o formă de evadare? De la un astfel de model poate începe şcoala naţională de film. Aşa mi s-a părut filmul revăzându-l după zece ani, aşa mi se pare şi azi. Iată de ce, în finalul acestui capitol, am să reproduc cronica pe care am publicat-o în ziarul „Dreptatea" din 16 aprilie 1991, considerând-o, chiar şi prin titlu, **Veşnicia ca stare**, drept o concluzie a temei puse aici în discuţie.

Dar până atunci să revenim la „Valul Zero" şi să spunem că în aceşti ani de final milenarist tot un „bătrân" avangardist – l-am numit pe Lucian Pintilie – a venit să le dea o lecţie „nouăzecistă" mai tinerilor săi concurenţi şi poate că, talentaţi fiind, vor învăţa ceva şi din ea. Aşa cum au învăţat din lecţia lui Akira Kurosawa, din **Rashomon** (1950), în special, dar şi din **Dodeskaden** (1970). Mă refer la tehnica de a povesti. În **Rashomon**, inspirat din două povestiri, **În crâng** şi în principal din povestirea omonimă a unui clasic al literaturii japoneze, Ryunosuke Akutagawa, tradus şi în româneşte, o dublă crimă e relatată din mai multe unghiuri, din cel al ucigaşilor, al unui martor şi chiar al duhului uneia dintre victime. Această modalitate anamnezică e folosită de scriitor şi, pe urmele lui, de către regizor, pentru a demonstra că adevărul nu poate fi cunoscut, că lumea e o iluzie şi că realitatea este aşa cum o vede sau şi-o face fiecare. Şi Nae Caranfil în **E pericoloso sporgresi** recurge la această formulă, pe care o calchiază apoi Cristian Mungiu în **Occident** (2002), evident, fără să conţină perspectiva mitică şi semnificaţia modelului. Şi în aceste filme, aceeaşi întâmplare este povestită de mai multe personaje, dar cheia tratării este una umoristică. Nu se ajunge la nici o idee, la nici o tehnică de evadare. Pentru că nu se pleacă de la *„elementul concret"*, el nu există, nu e revelat nici în **Filantropica** (2001), poate cea mai bună realizare a recentului „nou val". Se pleacă de la ceva vag, confuz, de la o stare de neant şi nu se ajunge decât la aceeaşi stare de

Scanned with CamScanner

fapt. Neantul nu e un element concret, o crimă, de pildă, ca în filmul lui Kurosawa, sau un viol, ca în filmul lui Stere Gulea numit chiar **Stare de fapt**. Nu e nici măcar un lucru derizoriu, un gest oarecare, o banală cifră, în care, cum spunea Eliade, poate fi revelată o mitologie ascunsă. Nebulozitatea e menţinută apoi şi de maniera de tratare a stării de fapt.

Dimpotrivă, în filmul lui Lucian Pintilie **O vară de neuitat** (1995) elementul concret există. El este salata, filmul fiind, de altfel, o ecranizare a nuvelei **Salata** de Petru Dumitriu, devenită capitol în capodopera sa, trilogia romanescă **Cronică de familie**. În literatura noastră, maestrul formulei este Caragiale, pe care o prelungeşte în mitologia sa Mircea Eliade. Un număr bătut de-a-ndoaselea, un biet bilet de întâlnire amoroasă, trasul la pistoale al unor cheflii, orologiul de la Stabiliment care bate la aceeaşi „oră fatală", o gheată care îl strânge pe Lache şi tot felul de asemenea elemente concrete au darul de a declanşa panica, scandalul, războiul întregului univers. Şi tot o gheată, o „legătură" sau o scrisorică „rezolvă" lucrurile, ne împacă cu situaţia. Salata e un astfel de element concret, care simbolizează umanitatea unei stări de fapt, umanitatea care poate sălăşlui şi într-o lume aflată pe muchia iraţionalului, în care oamenii de diferite naţii se vânează unii pe alţii, ca în Cadrilaterul interbelic. Prin salata cultivată de sătenii bulgari, luaţi ostatici de soldaţii români pentru a fi împuşcaţi, deşi vina o purtau contrabandiştii macedoneni care violaseră graniţa şi maltrataseră santinelele, se realizează o prietenie neobişnuită între călăi şi victime. Şi călăii şi victimele mănâncă aceeaşi salată, foarte apreciată de călăi, care, totuşi, până la urmă, îşi execută nevinovatele victime, condamnate a priori, prin starea de fapt a istoriei. Mesagerul acestei idei este o femeie de o rară sensibilitate, Marie-Thérèse, soţia lui Dumitru, căpitanul care îi arestase pe bulgari şi urma să-i execute. El va refuza până la urmă acest ordin. Ceea ce pentru comandanţii săi părea ceva normal, pentru el devine absurd, de neînţeles, deci, de neexecutat. De ce? Pentru că împreună cu fascinanta sa soţie, un fel de Niculina a jocului, care se trăgea dintr-o veche şi nobilă familie (precum mama scriitorului, pe care o chema chiar Maria Theresia, **Salata** fiind, dacă ţinem seama că şi tatăl lui Petru Dumitriu a fost ofiţer de grăniceri, o proză autobiografică), el a exersat o tehnică de evadare. În acel capăt de lume, redus la mizerie şi război, cei doi soţi îşi găsesc timp să privească un deal din apropiere pe care îl numnesc Fuji-Yama, ca pe muntele cel mai înalt (aproape patru mii de metri) din Japonia. Ei evadează din realiatea imediată, ostilă şi fără orizont, în acest peisaj mirific, de vis, aşa cum şi cerşetorul din **Dodeskaden**, un film despre marginalizaţii soartei, face din culcuşul său amărât un palat de vis. În conştiinţa lui Dumitru (Claudiu Bleonţ) se petrece un proces asem„n„tor cu cel al lui Apostol Bologa, nesupunerea, neexecutarea ordinului, atrăgându-i din partea superiorilor, dacă nu pedeapsa capitală, atunci spectrul unui calvar al degradării. El acceptă însă această Golgotă pentru că Fuji-Yama era în el. Peisajul, cum spuneam, se dovedeşte a avea natura credinţei.

Scanned with CamScanner

Această tehnică de evadare, Lucian Pintilie o va prelua şi în **Terminus Paradis**. Eroina, Norica, priveşte adesea cu binoclul un tablou care înfăţişează un câmp idilic, plin de lanuri roditoare, ca în unele peisaje ale lui Van Gogh, imagine care, în final, pentru ea devine aievea. Exersând această tehnică de evadare din lumea infernală în care trăieşte, unde şi soluţia lui El Dorado, cum îşi închipuie unii America, se dovedeşte, prin experienţa fratelui ei, o deziluzie, Norica va ajunge să vadă că la capătul iadului, ultima ei staţie, unde coboară să-şi boteze copilul, este Paradisul, un peisaj real, pe care l-a trăit până atunci doar în vis. Chiar impegatul, jucat de Petre Gheorghiu, pare un fel de Fărâmă, care încurcă amintirile, confundă personajele. Or, ieşirea din identitate înseamnă ieşirea din timp.

Desigur, nici în filmele lui Pintilie prezentul nu se prelungeşte în mit, dar există totuşi această sugestie prin **for-back**, un fel de anamneză în viitor. E consubstanţiala nădejde a fiinţei, chiar dacă nădejdea are doar concreteţea unei imagini. Fără îndoială, Marie-Thérèse (Kristin Scott Thomas) este mai credibilă întrucât educaţia sa ne îndreptăţeşte să afirmăm că pentru ea evadarea în peisaj este o evadare lăuntrică, în spirit, acolo unde se realizează adevărata libertate absolută. Acesta e şi punctul de vedere al doctorului din **Salonul nr. 6** (1979), dar convingerile sale filosofice eşuează atunci când este obligat să devină pacient al sanatoriului, moartea sa dovedind că ceea ce pare uşor în teorie, e adesea foarte greu de împlinit în practică. O explicaţie a eşecului ar fi că eroul cehovian dispreţuieşte suferinţa. Un astfel de experiment îl trăieşte şi Marie-Thérèse, însă ea reuşeşte să evadeze chiar practic, trăirea ei spirituală şi înţelegerea suferinţei, a durerii celorlalţi, nu sunt trucate, închipuite. Norica, în schimb, e departe încă de un asemenea ideal. Lumea din care ea speră să evadeze rămâne o lume de coşmar. Ea nu-i pregătită să trăiască într-o *altfel* de lume. Soluţia ei este exterioară. Dar bine că este. E un pas mic, dar e un pas către spirit.

Veşnicia ca stare

De curând, în Basarabia, la Chişinău, am participat la lansarea filmului lui Iulian Mihu **Lumina palidă a durerii**, realizat în 1979 (premiera: 26 octombrie 1980). În România, şi chiar la festivalurile internaţionale, filmul a rulat într-o variantă redusă, cenzura operând în special asupra secvenţelor în care apăreau biserici. Spectatorii din Chişinău au putut vedea însă varianta iniţială, adică filmul întreg, aşa cum l-a gândit şi l-a realizat autorul său.

Prin acest film, Iulian Mihu ne dovedeşte că este un *artist* printre cineaştii români, un artist imprevizibil, autorul a cel puţin încă două

Scanned with CamScanner

filme importante ale cinematografiei noastre: **Viaţa nu iartă** (semnat împreună cu Manole Marcus) şi **Felix şi Otilia**. Că este imprevizibil, o dovedeşte şi faptul că Iulian Mihu a realizat şi unele filme mai slabe din nevoia de a căuta, de a experimenta. În orice caz, el este printre puţinii cineaşti români, dacă nu singurul, care nu a făcut concesii dictaturii, el fiind consecvent cu propriul său program estetic.

Fiindcă am revăzut recent şi **Felix şi Otilia**, pot spune că realizarea sa cea mai importantă rămâne **Lumina palidă a durerii**. Acest film îl plasează pe Iulian Mihu în familia de spirite a unor cineaşti creatori de stări ancestrale, creatori de mituri cinematografice, de la Dovjenko (**Zvenigora**) la Ivan Andonov (**Magia Albă**), de la Ermanno Olmi (**Arborele de saboţi**) la Tenghiz Abuladze (**Copacul dorinţelor**). Deşi foloseşte un limbaj universal, filmul lui Mihu este profund românesc, specific naţional, fiind poate singular în ceea ce priveşte tentativa de redimensionare cinematografică a mitologiei şi a folclorului autohton.

De altfel, **Lumina palidă a durerii** pare o concretizare ambiţioasă a ideii lui Blaga din versul „*Eu cred că veşnicia s-a născut la sat*". Pentru a da viaţă acestei idei, Iulian Mihu a procedat instinctiv în chip kantian, respectiv a făcut din spaţiu şi timp nişte realităţi *a priori*. Prin felul cum foloseşte regizorul convenţia estetică, lumea filmului se plasează în atemporal şi aspaţial. Anotimpurile, de pildă, se succed conform proiecţiei interioare, a trăirilor subiective. De la o secvenţă la alta trecem dintr-un anotimp în altul ca dintr-o stare în alta. Pe de altă parte, spaţiul este „*infinit ondulat*", asemenea teoriei aceluiaşi Blaga despre *spaţiul mioritic*. Iulian Mihu este poate primul cineast român care atacă frontal şi materializează firesc această preţioasă idee blagiană. Fapt care se datorează, desigur, şi marelui artist al imaginii Gabor Tarko. Totodată, ceea ce se întâmplă în film, exceptând unele momente „politice" (ca secvenţa finală de la sonda petrolieră), sunt poveşti atemporale, veşnice. Relaţiile dintre personaje plasează lumea comportamentală direct în mit. Filmul are o structură baladescă, din păcate fără rigoarea infraestetică necesară.

Meritul lui Mihu este acela de a fi creator de stări ancestrale. Starea principală este aceea a durerii, o stare tragică, amară. Banda sonoră trimite, de altfel, la *mitul atrizilor*, iar vocea sfâşietoare a lui Dorin Liviu Zaharia este a unui *aed* autentic, ţinând parcă locul corului antic. Filmul e realizat în cheie tragică, emanând o stare de permanentă durere. Un moment culminant al acestei stări îl constituie, desigur, secvenţa ţărăncii (interpretată de Florina Luican) care se înhamă la jug (secvenţă foarte actuală dacă ne gândim că mulţi dintre ţăranii cărora li se dă azi pământ sunt în aceeaşi situaţie, căci n-au cu ce-l lucra).

Totuşi, în această lume ce pare fără speranţă, care se stinge (simbolizată de excelenta compoziţie a Violetei Andrei), există o lumină, există o speranţă. Speranţa se realizează prin două elemente: primul este umorul. E drept, un umor macabru, propriu creaţiei lui Iulian Mihu, care

Scanned with CamScanner

va culmina cu parodia la **Cănuţă, om sucit** din **Flăcăul cu o singură bretea**. El se vede mai ales în secvenţele portretistice. În special în portretele bătrânelor, care sunt memorabile. Relaţia dintre cele două bătrâne dovedeşte că moartea, pentru români, este *povestea bis* a vieţii. Bătrânele, asemenea babei Mâia din **Luminiţa** lui Agârbiceanu, căreia *„îi venea aşa, să moară, ci nu murea"*, sunt aici imaginea veşniciei. Secvenţa scrisorii către un Ion aflat în lumea de „dincolo" pe care vrea să i-o trimită una din bătrâne prin cealaltă, care pare mai aproape de celălalt tărâm, care parcă trage de un veac să moară şi nu mai moare, este unul din cele mai savuroase momente comice ale filmului. Se pare că în realizarea portretelor de bătrâni, aşa cum o dovedeşte şi în **Felix şi Otilia**, Mihu e un maestru. Filmul are, de asemenea, multe alte momente de umor, în special cele legate de venirea neamţului în sat sau cele în care sunt prezentate şi demitizate lumea popilor şi practica „şedinţelor conspirative".

Al doilea element prin care se realizează speranţa este personajul Ionică, băiatul învăţătorilor din sat, care în final va pleca să înveţe, asemenea lui Niculae din **Morometii**. Învăţătura este aici, prin teribilul copil, care are în el miracolul timpului, element cheie al speranţei, şansa lumii de a nu pieri în uitare, în neştiinţă. Păcat că filmul nu este centrat pe acest personaj! Mihu preferă o structură difuză, mozaicată. Probabil că regizorul a fost copleşit de fascinanta idee a materializării veşniciei, a veşniciei ca stare. A veşniciei ca stare aflată între durere şi speranţă.

Structura mozaicată a filmului face ca această creaţie să nu fie citabilă în întregime, ci pe părţi. Sunt, într-adevăr, secvenţe antologice, adevărate lecţii de cinema. Mihu a ambiţionat o sinteză de mijloace de expresie prin care să materializeze ideea satului veşnic, a satului în general, pe care a găsit-o şi în povestirile lui George Macovescu existente la baza filmului său. Or, acest lucru nu se poate obţine decât prin esenţializare şi stilizare. **Lumina palidă a durerii** este în orice caz filmul salvat de un cineast autentic din noaptea comunistă, este o pildă a faptului că arta învinge dictatura, este darul cel mai de preţ pe care Iulian Mihu, un mare cineast, l-a făcut firavului cinematograf românesc.

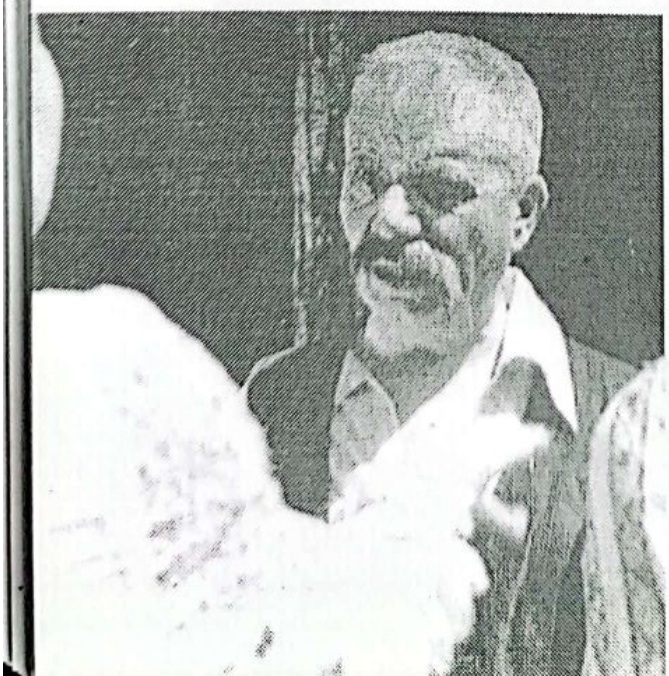
Scanned with CamScanner

Înșir'te mărgărite (1911),
după piesa omonimă a lui Victor Eftimiu

Independența României (1912),
după un story inspirat din poezia *Peneș Curcanul* de Vasile Alecsandri

Cetatea Neamțului (1913), în regia
lui Emil Gârleanu, după piesa
omonimă a lui Vasile Alecsandri

Scanned with CamScanner



Păcat (1924), după nuvela omonimă a lui I.L. Caragiale. Cu George Aurelian în rolul preotului Niță. *(stânga, sus)*

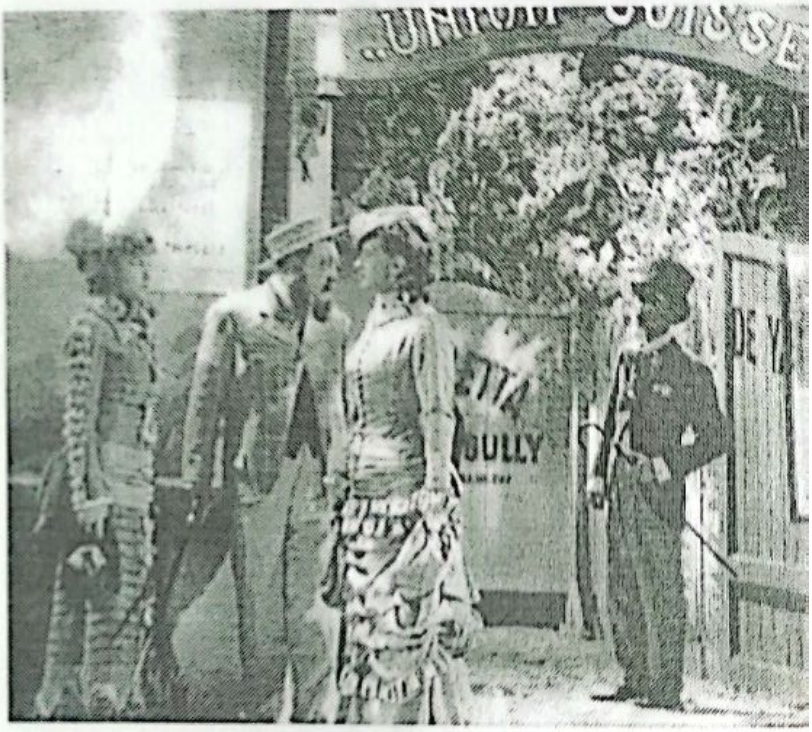
Manasse (1925), după piesa omonimă a lui Ronetti Roman. Cu Romald Bulfinski. *(dreapta, sus)*

Năpasta (1928), după piesa omonimă a lui I.L. Caragiale

Venea o moară pe Siret (1929), după romanul omonimă al lui Mihail Sadoveanu. Cu Ion Brezeanu.

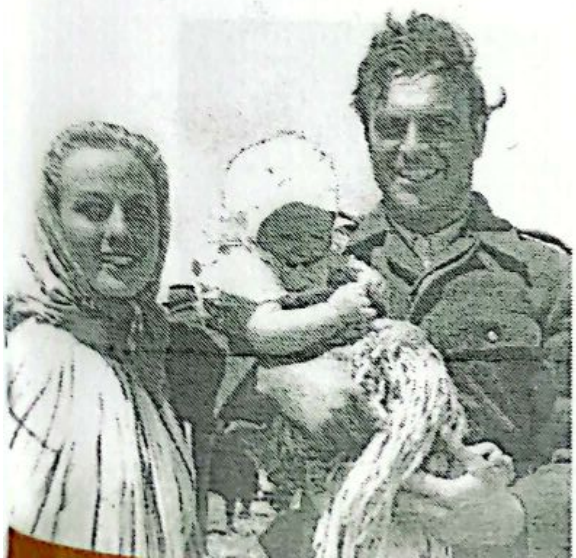
Scanned with CamScanner

Ciuleandra (1930), după nuvela omonimă a lui Liviu Rebreanu.



O noapte furtunoasă (1943), după piesa omonimă a lui I.L. Caragiale. Cu Alexandru Giugaru, Radu Beligan, Florica Demion, Maria Maximilian.

Visul unei nopți de iarnă (1946), după piesa omonimă a lui Tudor Mușatescu. Cu George Demetru și Ana Colda.



Mitrea Cocor (1952), după romanul omonimă al lui Mihail Sadoveanu. Cu Aurelia Sorescu și Septimiu Sever.

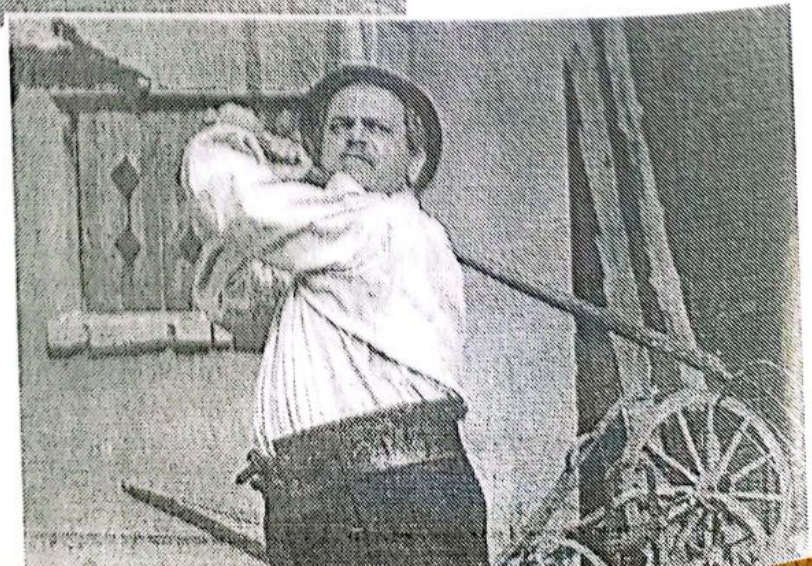
Scanned with CamScanner

Lanțul slăbiciunilor (1952), după schița lui I.L. Caragiale. Cu Marcel Anghelescu și Radu Beligan.

O scrisoare pierdută (1953), după piesa omonimă a lui I.L. Caragiale. Cu Ion Talianu și Elvira Godeanu.

Blanca (1955), după *Povestea teiului* de Mihai Eminescu. Cu Silvia Popovici.

Desfășurarea (1955), după nuvela omonimă a lui Marin Preda. Cu Ștefan Ciobotărașu.



Scanned with CamScanner

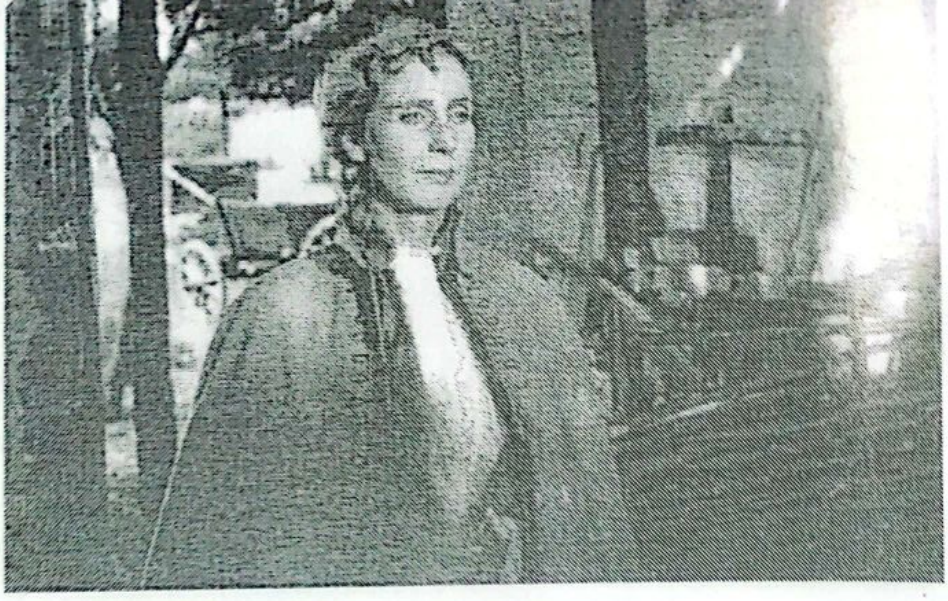
Afacerea Protar (1956), după piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Cu Radu Beligan.

Două lozuri (1957), după schița omonimă a lui I.L. Caragiale. Cu Grigore Vasiliu-Birlic.

Citadela sfărâmată (1957), după piesa omonimă a lui Horia Lovinescu. Cu Marcela Rusu și Györgyi Kovács.

La Moara cu noroc (1957), după nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici. Cu Ioana Bulcă și Geo Barton.

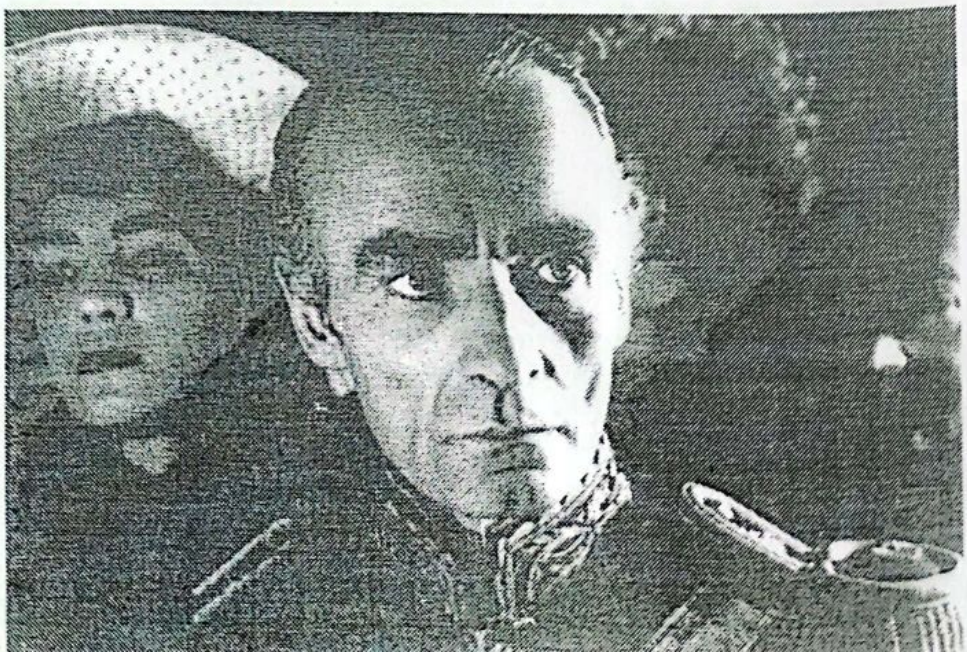
Scanned with CamScanner



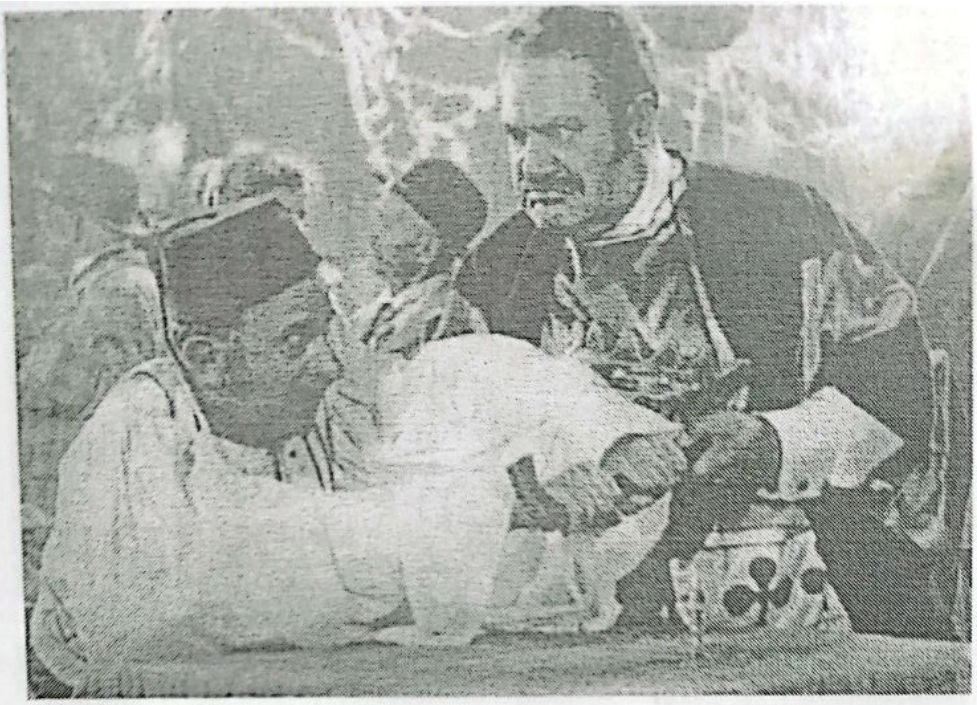
Ciulinii Bărăganului (1958), după romanul omonim
al lui Panait Istrati. Cu Clody Bertola.

Doi vecini (1959), după povestirea omonimă a lui Tudor Arghezi.
Cu Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Lucian, Nineta Gusti, Carmen Stănescu.

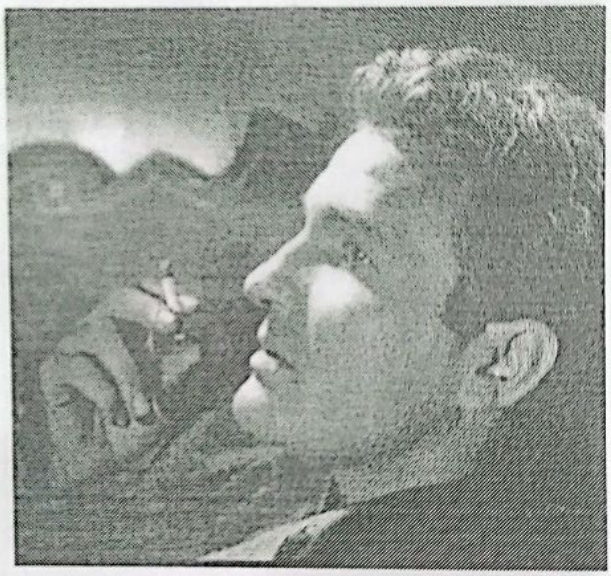
Viața nu iartă (1959), după nuvele de Alexandru Sahia. Cu Emil Botta.



Scanned with CamScanner



D'ale carnavalului (1959),
după piesa omonimă
a lui I.L. Caragiale.
Cu Grigore Vasiliu-Birlic
și Alexandru Giugaru.

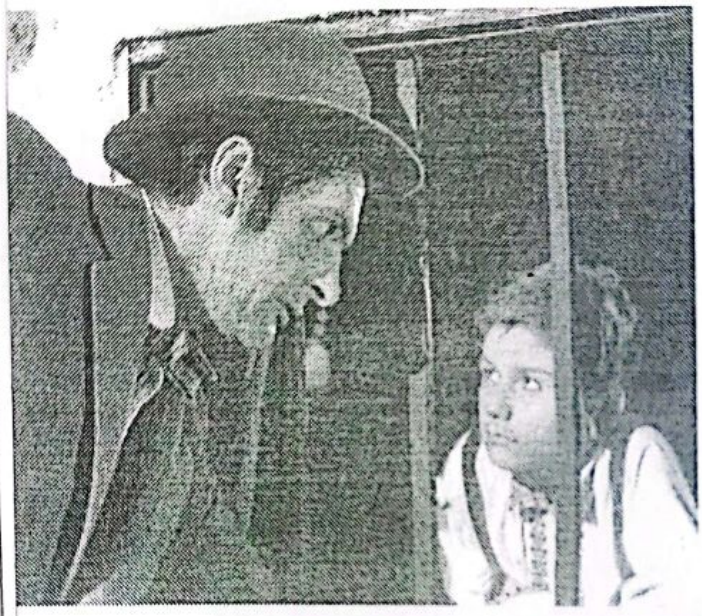


Secretul cifrului (1960),
după romanul *La miezul*
nopții va cădea o stea
de Theodor Constantin.
Cu Emanoil Petruț.

Porto-Franco (1961),
după romanul *Europolis*
de Jean Bart.
Cu Simona Bondoc
și Ștefan Ciobotărașu.

Scanned with CamScanner

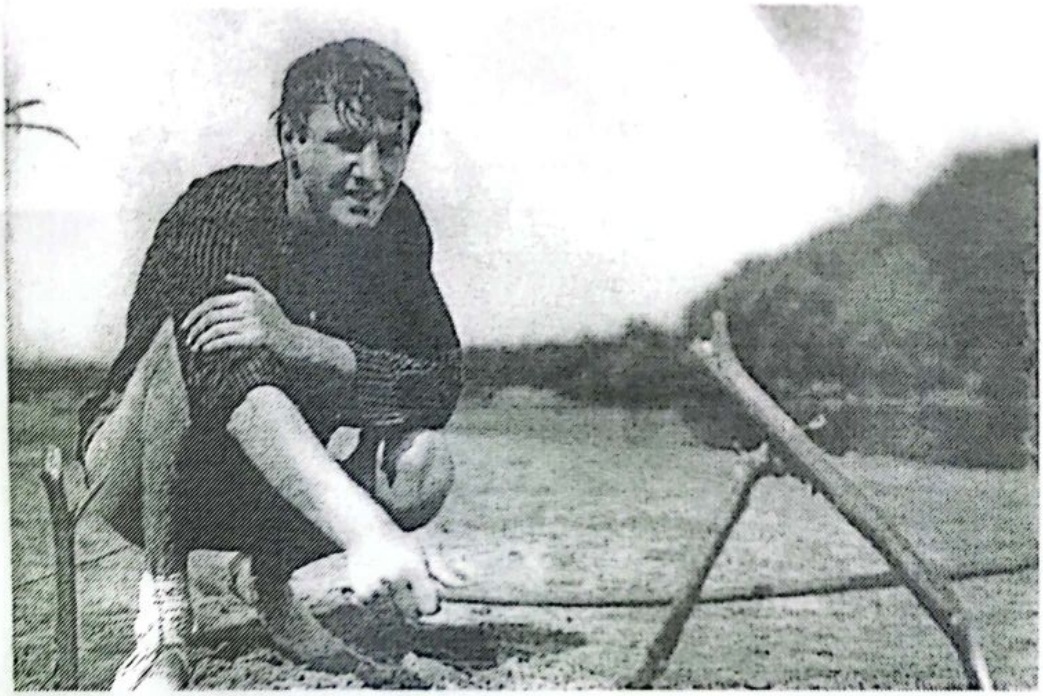
Setea (1961), după romanul omonim al lui Titus Popovici. Cu Flavia Buref și Ilarion Ciobanu.



Codin (1963), după romanul omonim al lui Panait Istrati. Cu Virgil Platon în rolul principal.

Comoara din Vadul Vechi (1964), după povestirea *La Răzăși* de V. Em. Galan. Cu Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru.

Scanned with CamScanner

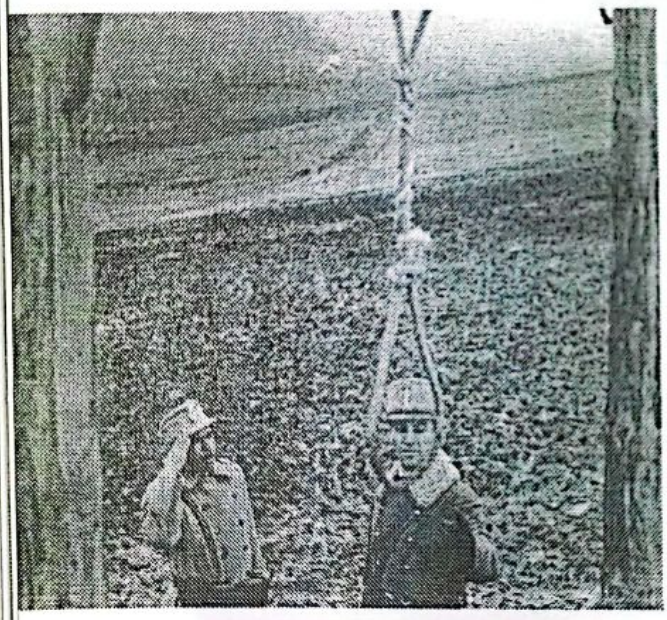


Străinul (1964), după romanul omonim al lui Titus Popovici. Cu Ştefan Iordache.

Mofturi 1900 (1965), după schiţe de I.L. Caragiale. Cu Mircea Crişan.

Amintiri din copilărie (1965), după scrierea omonimă a lui Ion Creangă.

Scanned with CamScanner



De-aș fi... Harap Alb (1965), după *Povestea lui Harap Alb* de Ion Creangă. Cu Florin Piersic. (stânga, sus)

Neamul șoimărești̦lor (1965), după romanul omonim al lui Mihail Sadoveanu. Cu Mihai Boghiță, Colea Răutu, Amza Pellea. (dreapta, sus)

Pădurea spânzurați̦lor (1965), după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu. Cu Victor Rebengiuc și Mihai Mereuță.

Titanic-Vals (1965), după piesa omonimă a lui Tudor Mușatescu. Cu Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Lucian.

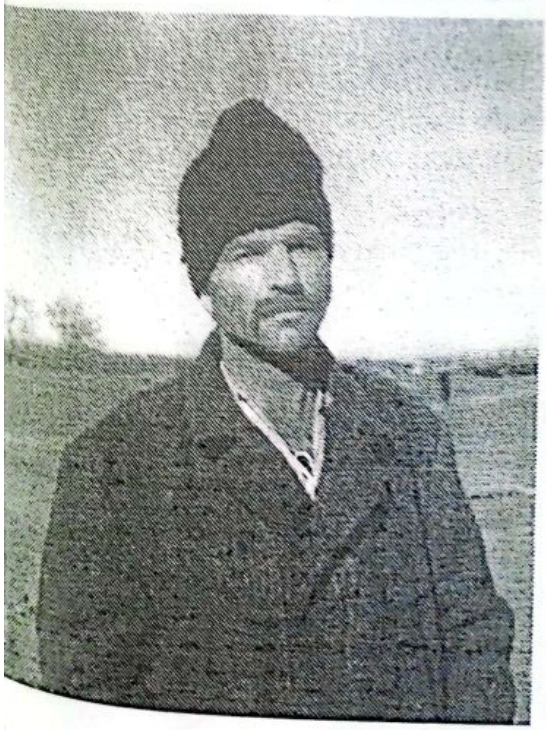
Scanned with CamScanner

Dincolo de barieră (1965), după piesa *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu. Cu Silviu Stănculescu și Ion Dichiseanu.

Steaua fără nume (1966), după piesa omonimă a lui Mihail Sebastian. Cu Marina Vlady și Claude Rich.

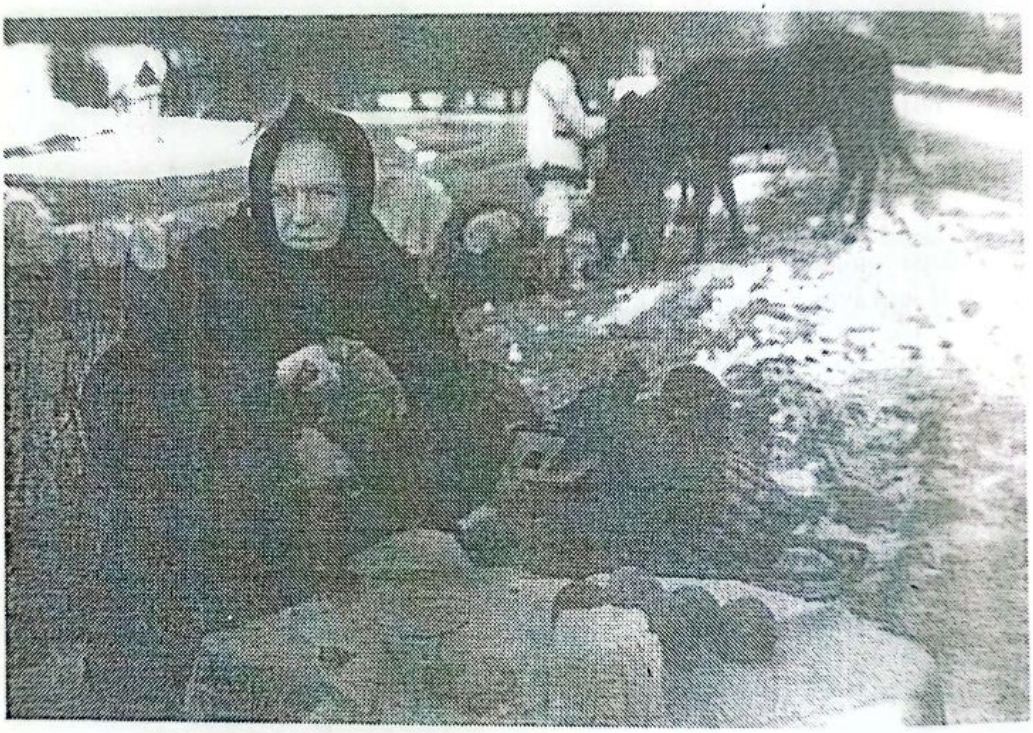
Răscoala (1966), după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu. Cu Ilarion Ciobanu în rolul lui Petre Petre. (stânga, jos)

Șeful sectorului suflete (1967), după piesa omonimă a lui Alexandru Mirodan. Cu Irina Petrescu și Toma Caragiu.



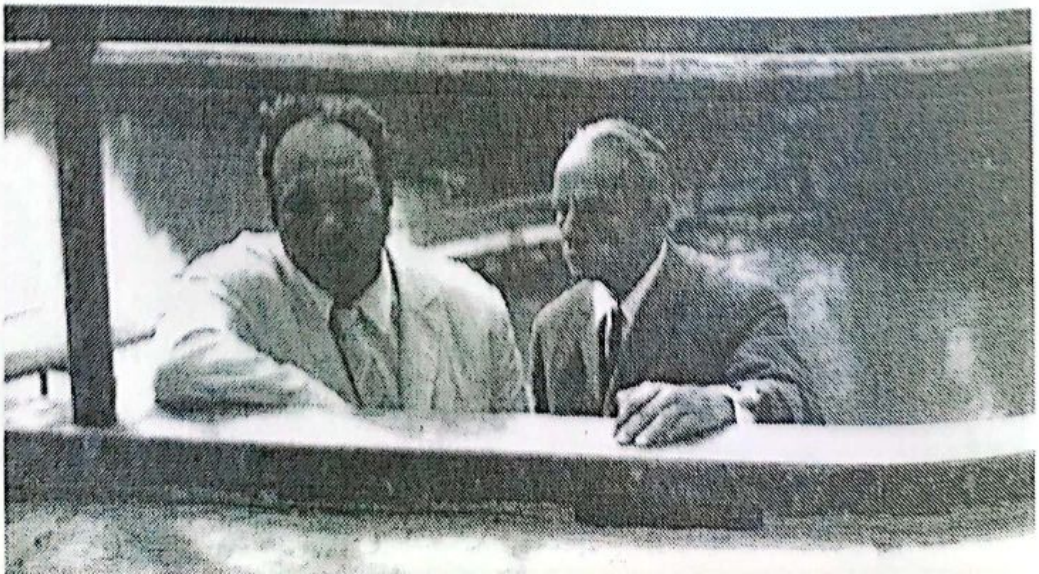
Scanned with CamScanner

Tinerețe fără bătrânețe (1969), după basmul omonim cules de Petre Ispirescu.
Cu Margareta Pogonat și George Motoi.

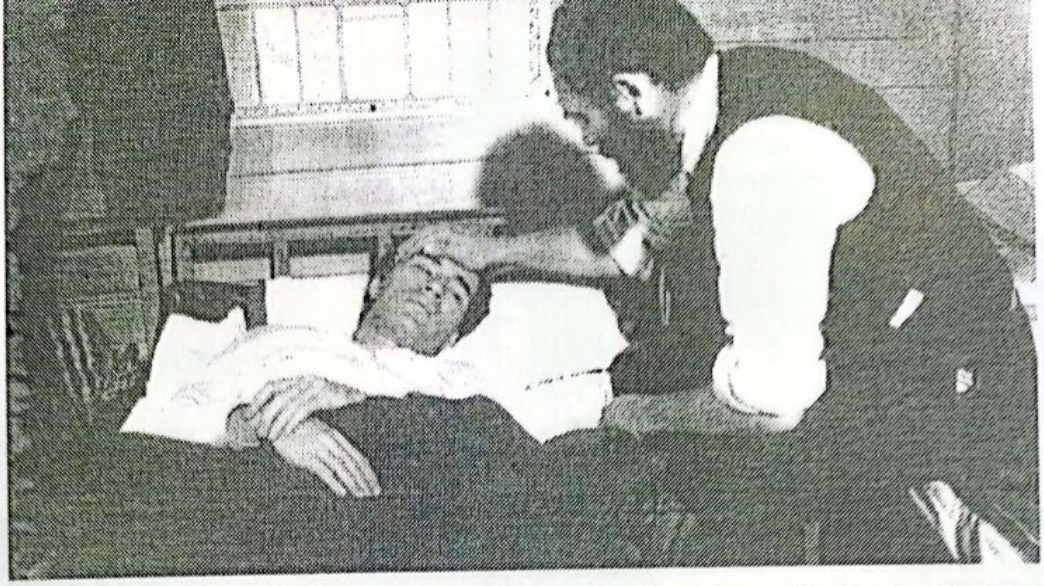


Baltagul (1969), după romanul omonim al lui Mihail Sadoveanu.
Cu Margarita Lozano.

Reconstituirea (1970), după nuvela omonimă a lui Horia Pătrașcu.
Cu George Constantin și Emil Botta.



Scanned with CamScanner



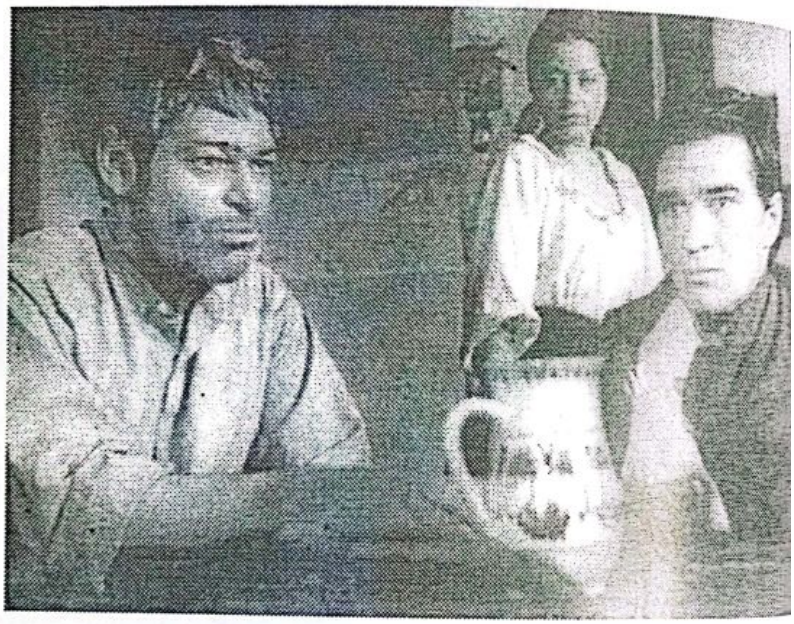
Printre colinele verzi (1971), după romanul *Animale bolnave* de Nicolae Breban.
Cu Dan Nuțu și Mircea Albulescu.

Facerea lumii (1971), după romanul omonim al lui Eugen Barbu.
Cu Irina Petrescu și Liviu Ciulei.

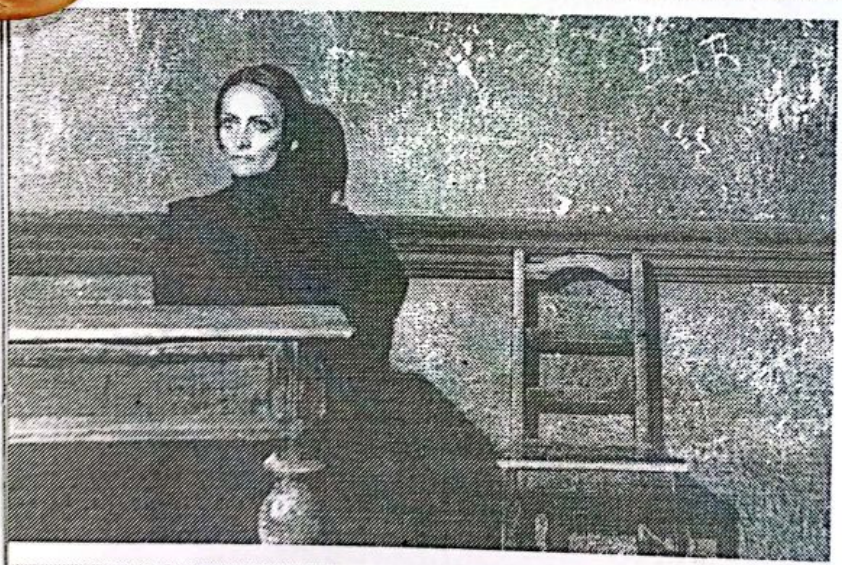
Felix și Otilia (1972), după romanul *Enigma Otiliei* de George Călinescu.
Cu Radu Boruzescu și Julieta Szönyi.

Scanned with CamScanner

Nunta de piatră (1973),
după proza lui
Ion Agârbiceanu.
Cu Leopoldina Bălănuță.



Dincolo de nisipuri (1974),
după romanul
Îngerul a strigat de
Fănuș Neagu.
Cu Vasile Nițulescu,
Gina Patrichi, Dan Nuțu.



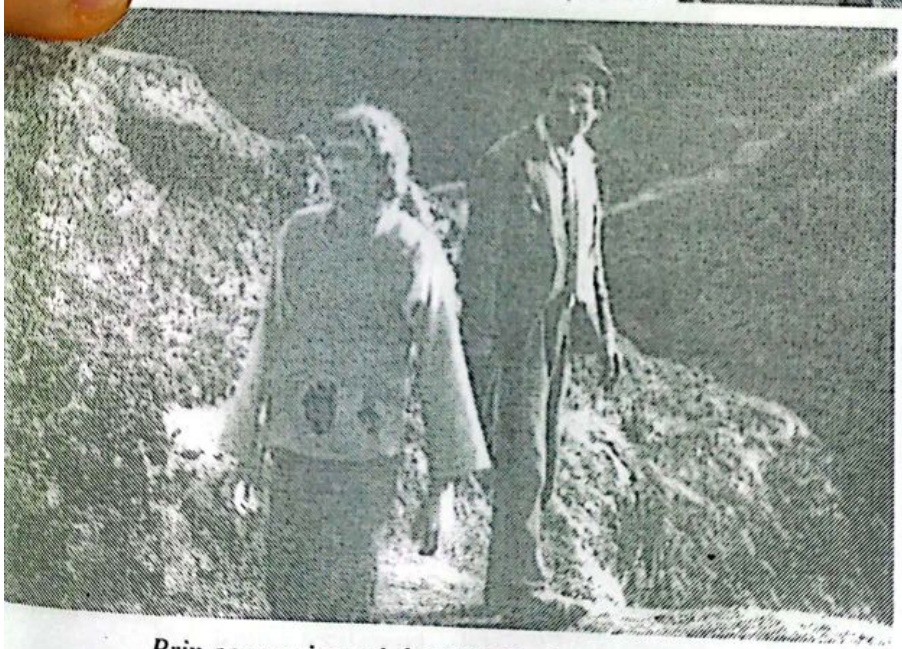
Duhul Aurului (1974),
după proza
lui Ion Agârbiceanu.
Cu Elisabeta Jar.

Patima (1975), după nuvela
Hiena de Petru Vintilă.
Cu Draga Olteanu-Matei,
Vasile Cosma,
Emanoil Petruț.

Scanned with CamScanner

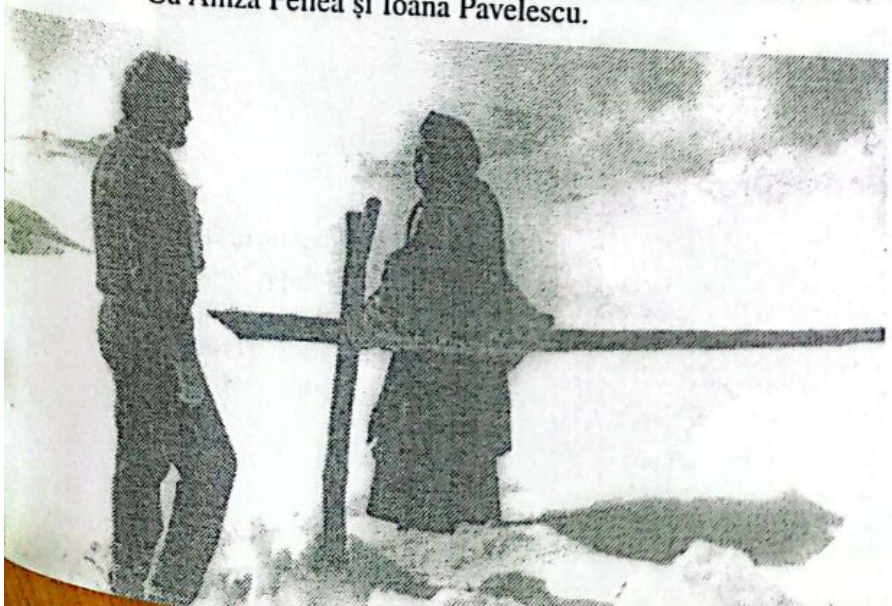
Dincolo de pod (1976), după romanul *Mara* de Ioan Slavici. Cu Maria Ploae.

Tănase Scatiu (1976), după romanul omonim al lui Duiliu Zamfirescu. Cu Victor Rebengiuc și Vasile Nițulescu.



Prin cenușa imperiului (1976), după romanul *Jocul cu moartea* de Zaharia Stancu. Cu Gabriel Oseciuc și Gheorghe Dinică.

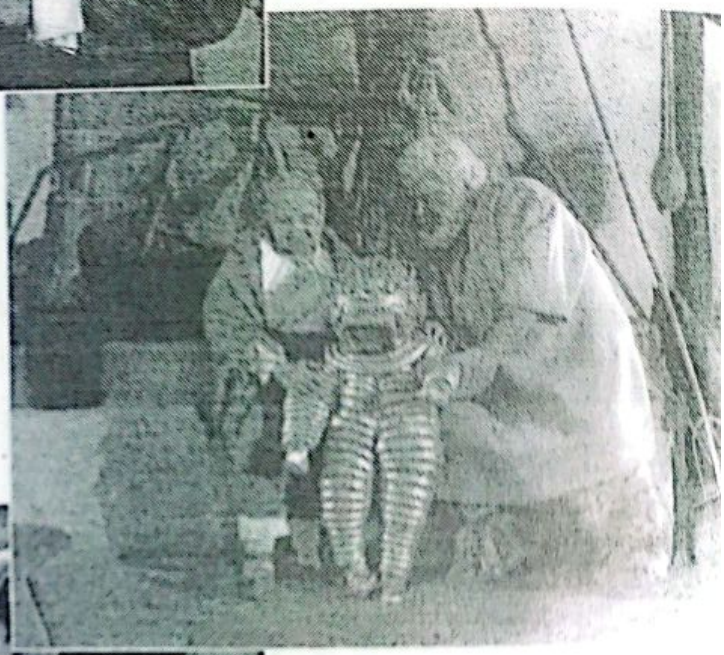
Osânda (1976), după romanul *Velerim și Veler Doamne* de Victor Ion Popa. Cu Amza Pellea și Ioana Pavelescu.

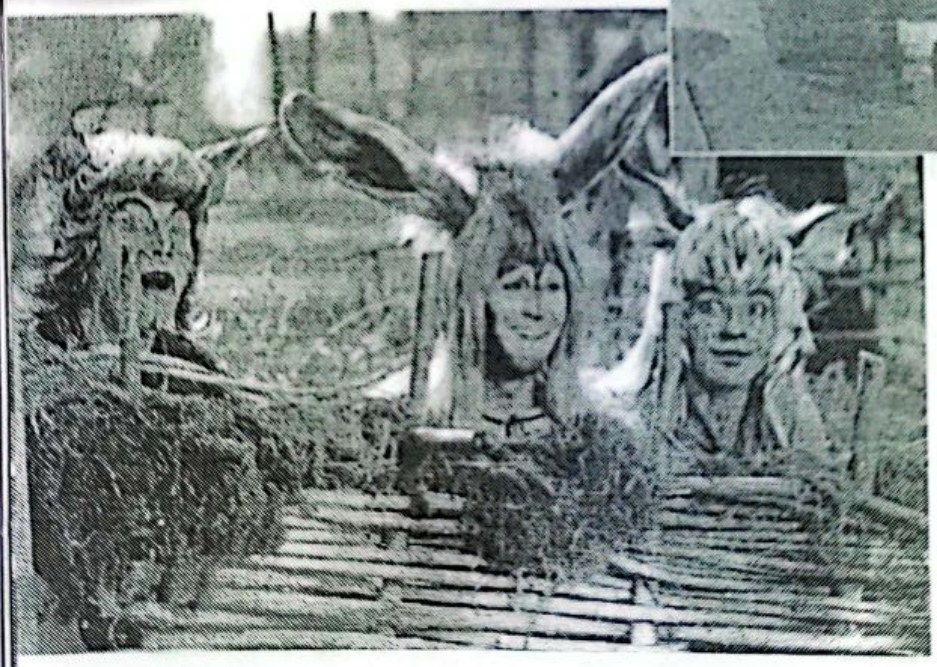


Scanned with CamScanner

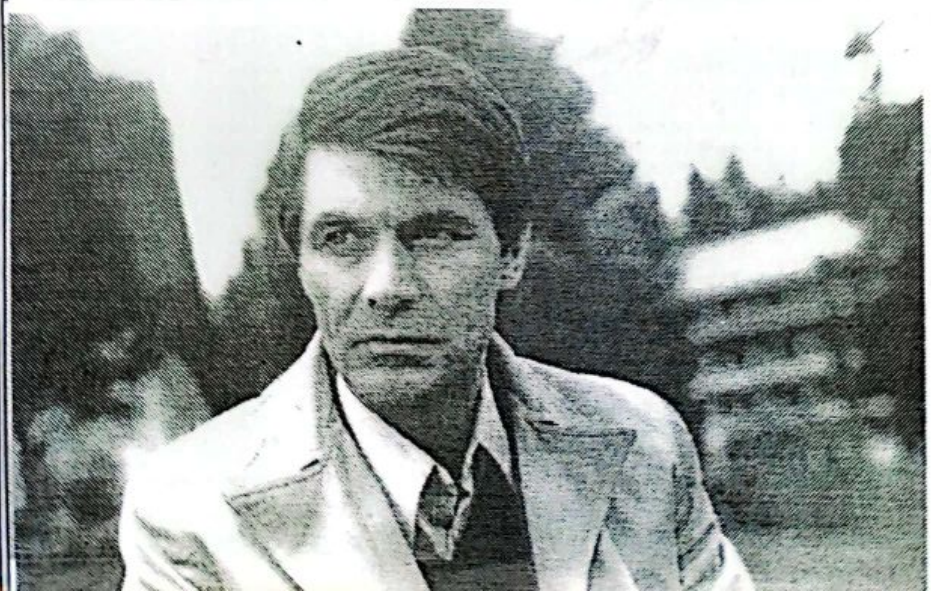
Povestea dragostei (1977), după *Povestea porcului* de Ion Creangă. Cu Eugenia Popovici și Mircea Bogdan.

Premiera (1976), după piesa *Travesti* de Aurel Baranga. Cu Carmen Stănescu, Toma Caragiu, Emil Botta.



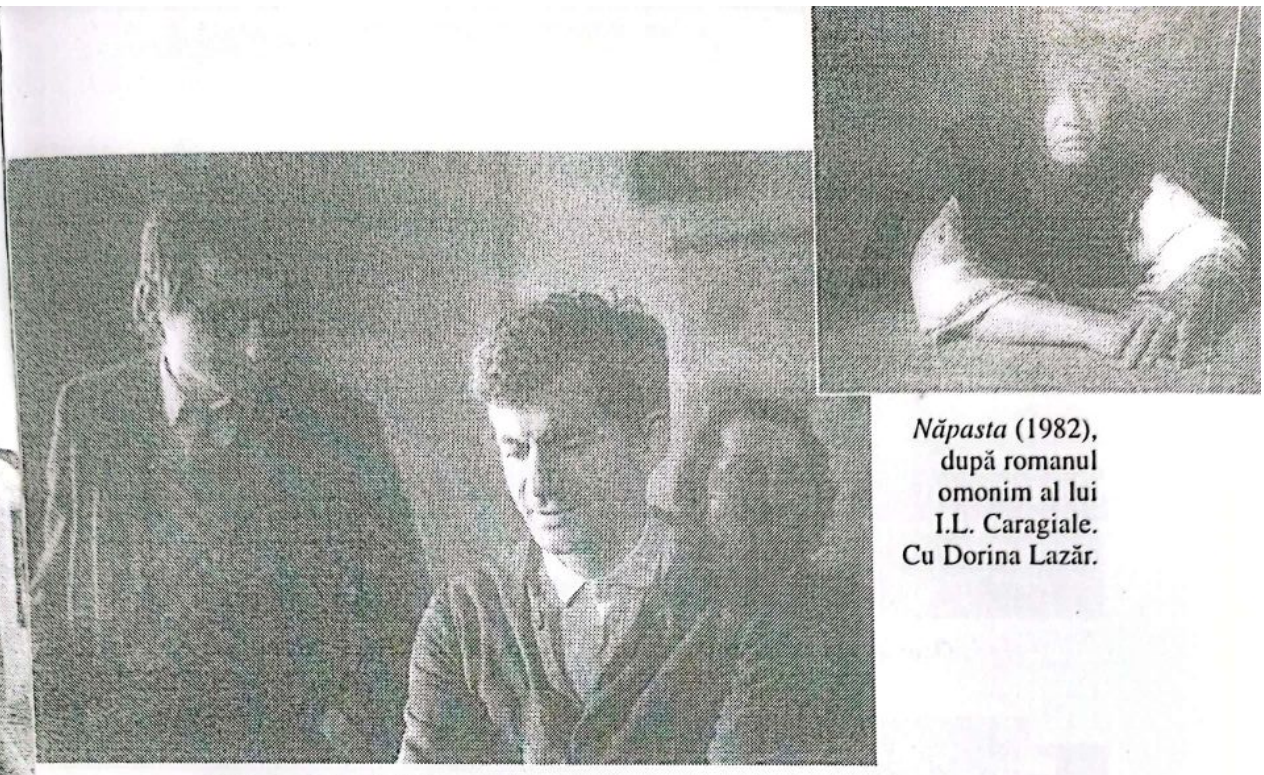


Mama (1977), după povestirea *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă. Cu George Mihăiță.



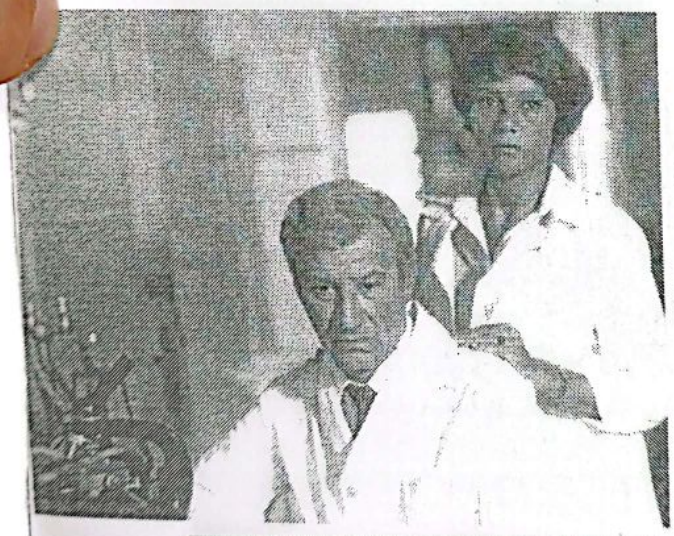
Marele singuratic (1977), după romanul omonim al lui Marin Preda. Cu George Motoi.

Scanned with CamScanner



Năpasta (1982), după romanul omonim al lui I.L. Caragiale. Cu Dorina Lazăr.

Pădurea nebună (1982), după romanul omonim al lui Zaharia Stancu. Cu Horațiu Mălăele și Florin Zamfirescu.



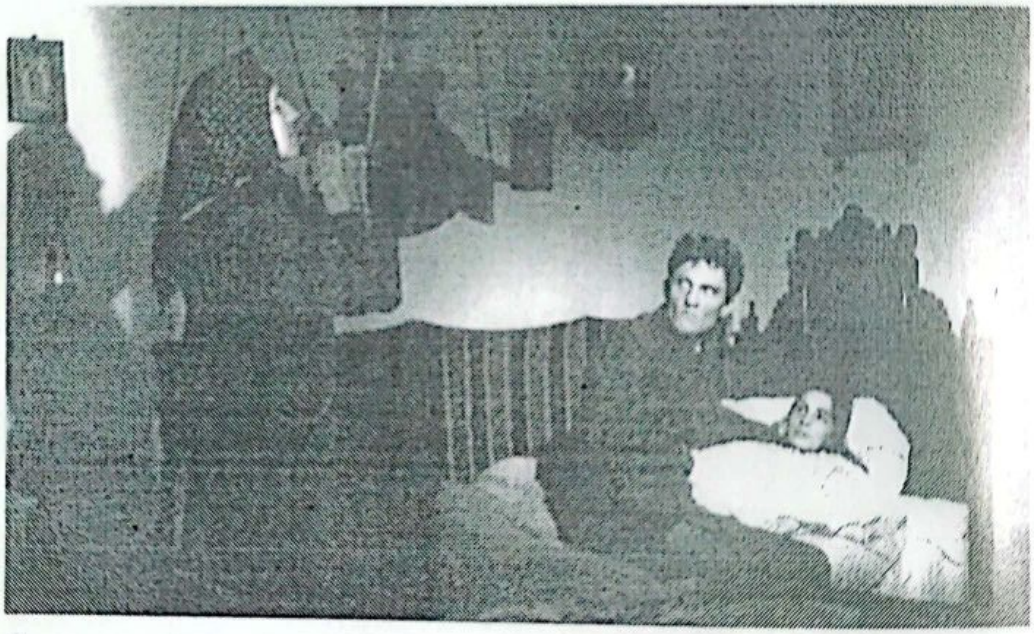
Orgolii (1982), după romanul omonim al lui Augustin Buzura. Cu Cristina Deleanu și Victor Rebengiuc.

Înghițitorul de săbii (1982), după proza lui Alexandru Sahia și Gheorghe Brăescu. Cu Mircea Albulescu.

Scanned with CamScanner

Semnul şarpelui (1982), după romanul *Patima* de Mircea Micu.
Cu Leopoldina Bălănuţă.

Ochi de urs (1983), după romanul omonim al lui Mihail Sadoveanu.
Cu Sofia Vicoveanca, Dragoş Pâslaru, Daniela Vlădescu.



Întoarcerea din iad (1983), după nuvela *Jandarmul* de Ion Agârbiceanu.
Cu Maria Ploae şi Cosntantin Brânzea.

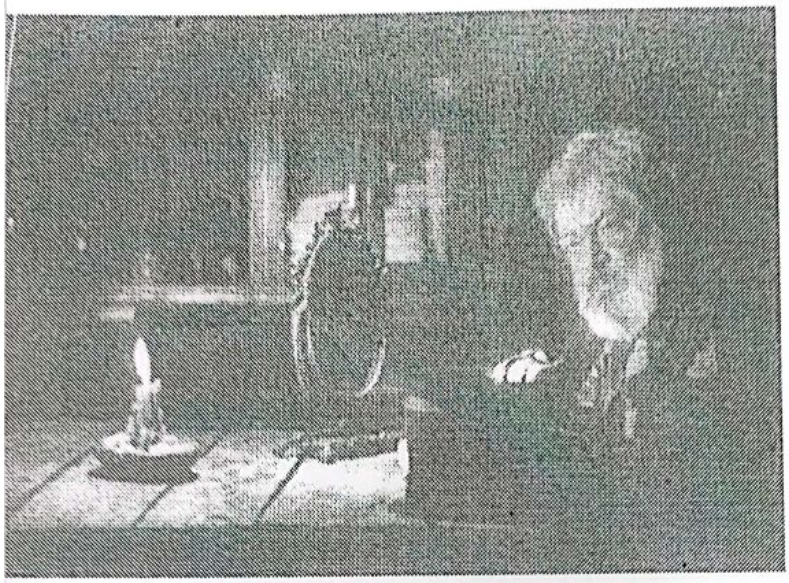
Scanned with CamScanner

Mitică Popescu (1984), după piesa omonimă a lui Camil Petrescu.
Cu Micaela Caracaș și Mircea Jida.

Surorile (1984), după piesa *Surorile Boga* de Horia Lovinescu.
Cu Olga Tudorache.

Glissando (1984),
după nuvela *Omul din vis*
de Cezar Petrescu. Cu Tora
Vasilescu și Ștefan Iordache.

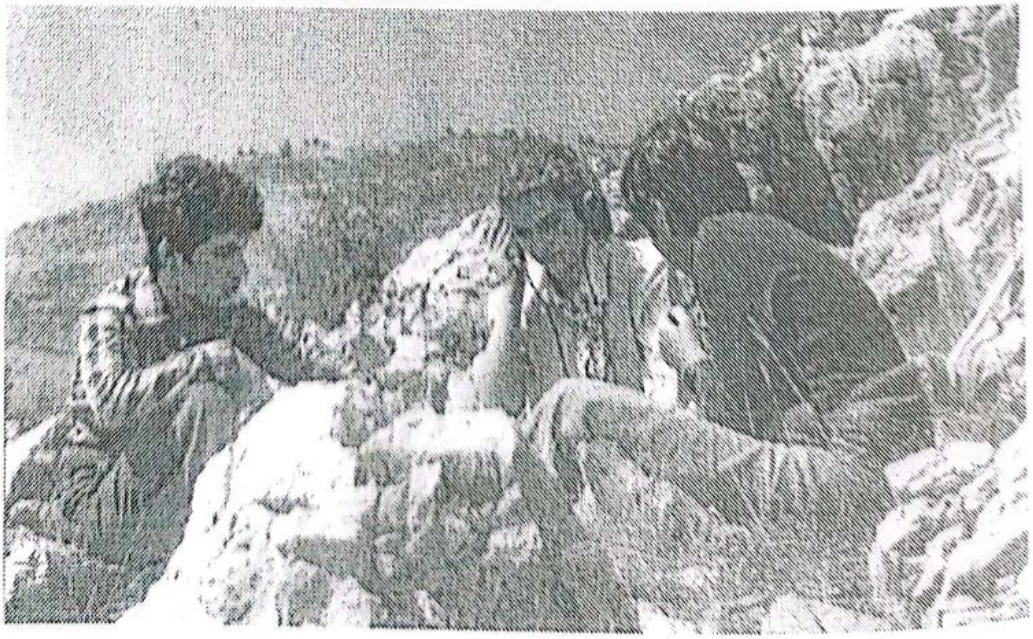
Scanned with CamScanner



Moara lui Călifar (1984), după povestirea omonimă a lui Gala Galáction. Cu Vasile Nițulescu.

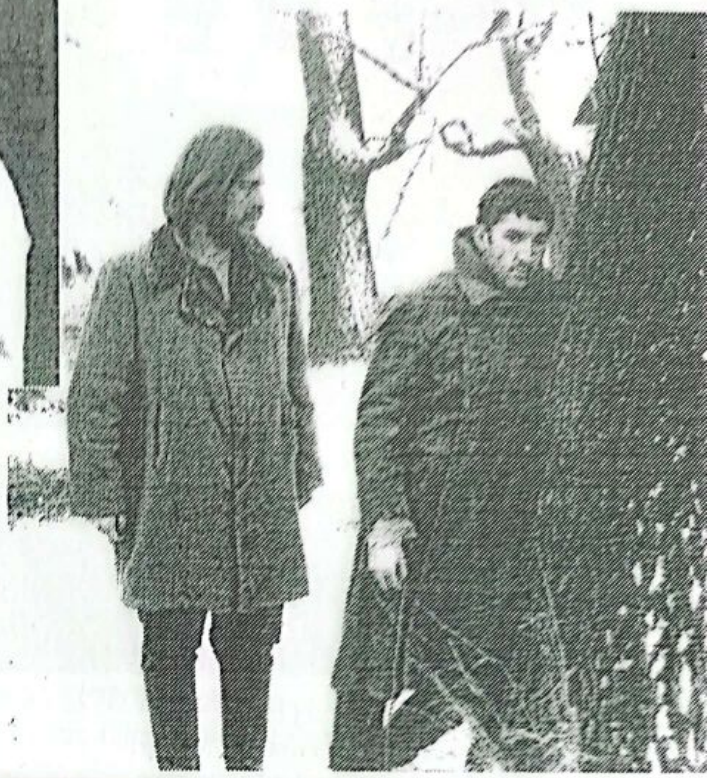
Întoarcerea Vlașinilor (1984), după romanul omonim al Ioanei Postelnicu. Cu Silviu Stănculescu.

Cireșarii (1984), după romanul omonim al lui Constantin Chiriță.



Scanned with CamScanner

Iarba verde de acasă (1977), după romanul omonim al lui Sorin Titel. Cu Diana Lupescu și Florin Zamfirescu.

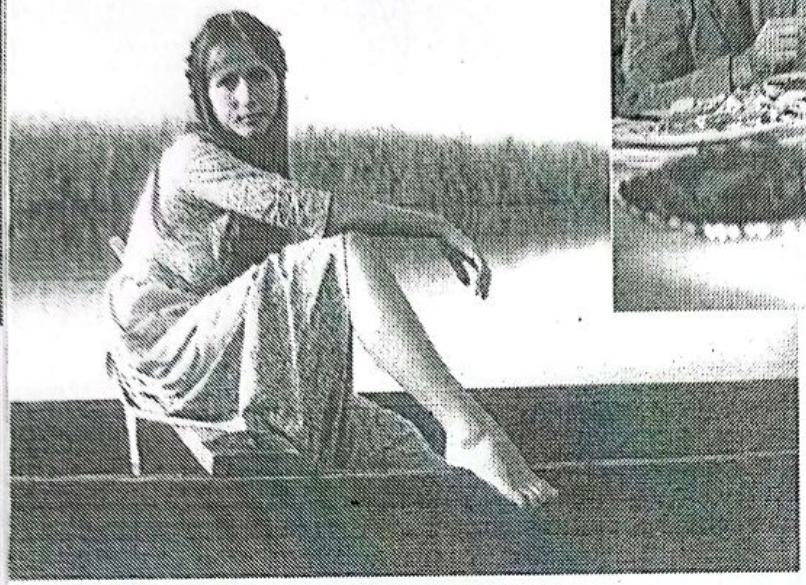


Înainte de tăcere (1978), după povestirea *În vreme de război* de I.L. Caragiale. Cu Liviu Rozorea și Mircea Diaconu.

Între oglinzi paralele (1979), după romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu. Cu Ion Caramitru și Elena Albu.

Al patrulea stol (1979), după piesa *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. Cu Nicolae Iliescu și Violeta Andrei.

Scanned with CamScanner



Clipa (1979), după romanul omonim al lui Dinu Săraru. Cu Leopoldina Bălănuță, Gheorghe Cozorici, Sebastian Papaiani.

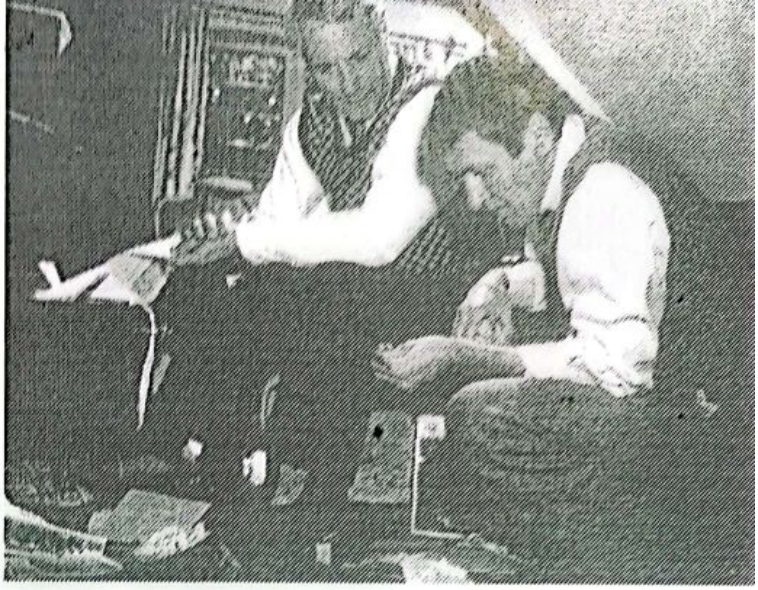
Vacanță tragică (1979), după *Nada Florilor* de Mihail Sadoveanu. Cu Anda Onesa.

Ultima noapte de dragoste (1980), după romanul omonim al lui Camil Petrescu. Cu Vladimir Găitan și Ioana Pacula.

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1980), după nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi. Cu Silvia Popovici.

Scanned with CamScanner

Lumina palidă a durerii (1980), după proza lui George Macovescu. Cu Liliana Tudor.



Bietul Ioanide (1980), după romanul omonim al lui George Călinescu. Cu Ion Pacea și Ștefan Iordache.

Ion – Blestemul pământului, blestemul iubirii (1980), după romanul *Ion* de Liviu Rebreanu. Cu Ioana Crăciunescu, Petre Gheorghiu, Șerban Ionescu.

Vânătoarea de vulpi (1980), după romanul *Niște țărani* de Dinu Săraru. Cu Mitică Popescu.

Scanned with CamScanner

Duios Anastasia trecea (1980), după nuvela omonimă a lui D.R. Popescu. Cu Anda Onesa și Amza Pellea.

Rug și flacără (1980), după romanul omonim al lui Eugen Uricaru. Cu Ion Caramitru.

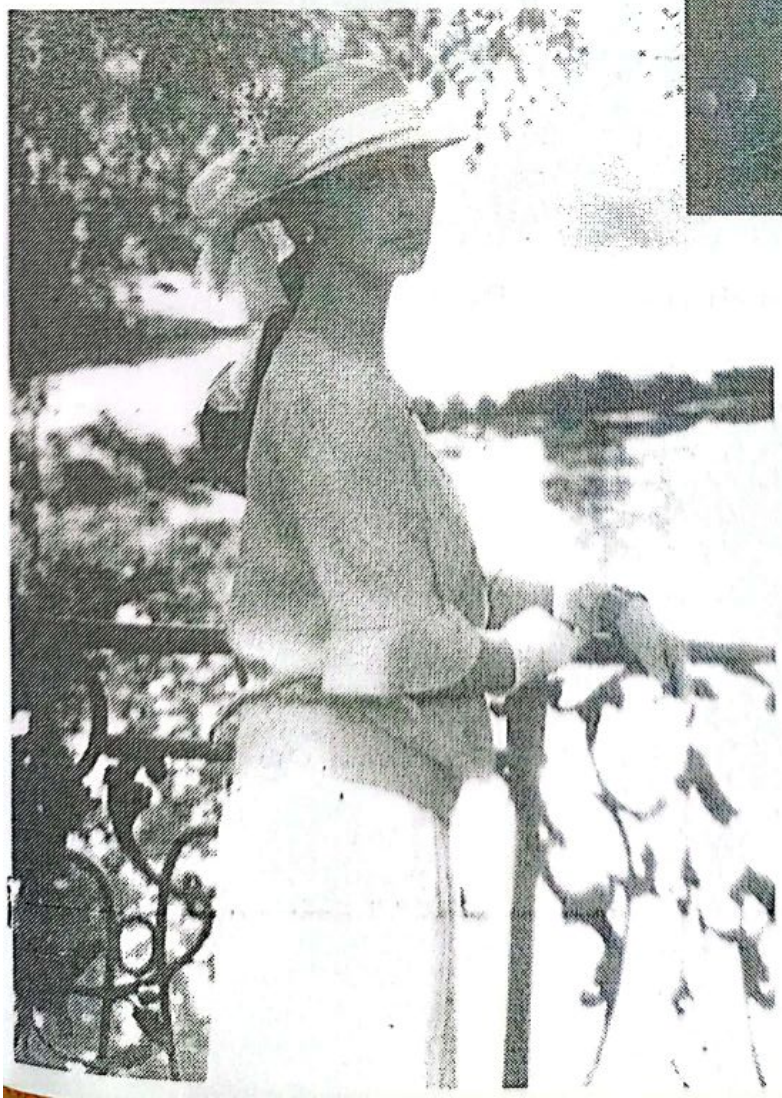
Dumbrava minunată (1981), după povestirea omonimă a lui Mihail Sadoveanu. Cu Diana Muscă.

Saltimbancii (1981), după povestirea *Fram, ursul polar* de Cezar Petrescu. Cu Carmen Galin.

Scanned with CamScanner

Adela (1985), după romanul omonim al lui Garabet Ibrăileanu. Cu Valeria Seciu și George Motoi.

Rămășagul (1985), după povestirea *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă. Cu Ion Popescu-Gopo.



Ciuleandra (1985), după nuvela omonimă a lui Liviu Rebreanu. Cu Anca Nicola.

Scanned with CamScanner

Întunecare (1986), după romanul omonim al lui Cezar Petrescu.
Cu George Constantin și Ion Caramitru.

Domnișoara Aurica (1986), după nuvela omonimă a lui Eugen Barbu.
Cu Marga Barbu.

Pădureanca (1987), după nuvela omonimă a lui Ioan Slavici.
Cu Manuela Hărăbor și Adrian Pintea.

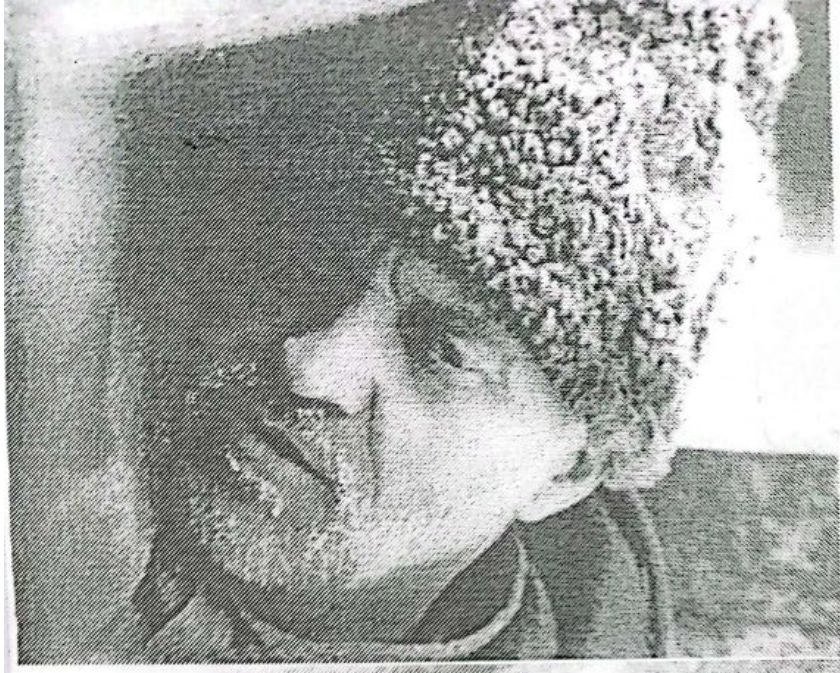
Scanned with CamScanner

Cuibul de viespi (1987), după piesa *Gaițele* de Al. Kirițescu.
Cu Tamara Buciuceanu.

Moromeții (1987), după romanul omonim al lui Marin Preda.
Cu Dorel Vișan și Victor Rebengiuc.

Cucoana Chirița (1987), după teatrul lui Vasile Alecsandri.
Cu Dem Rădulescu și Draga Olteanu-Matei.

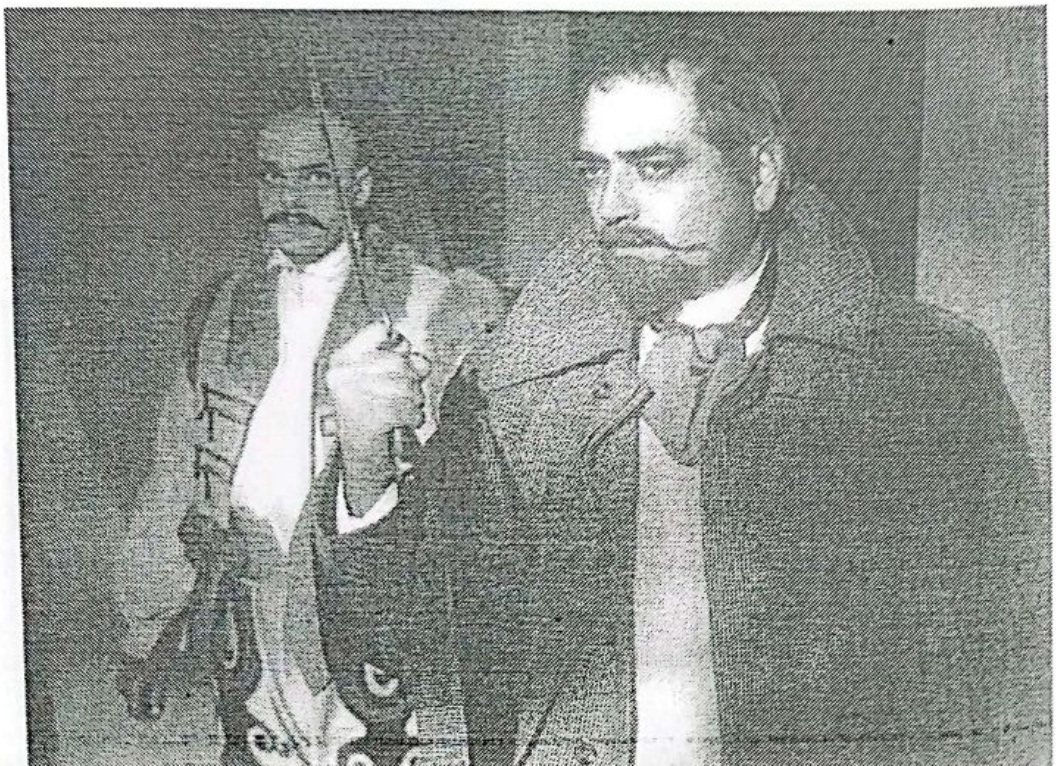
Scanned with CamScanner



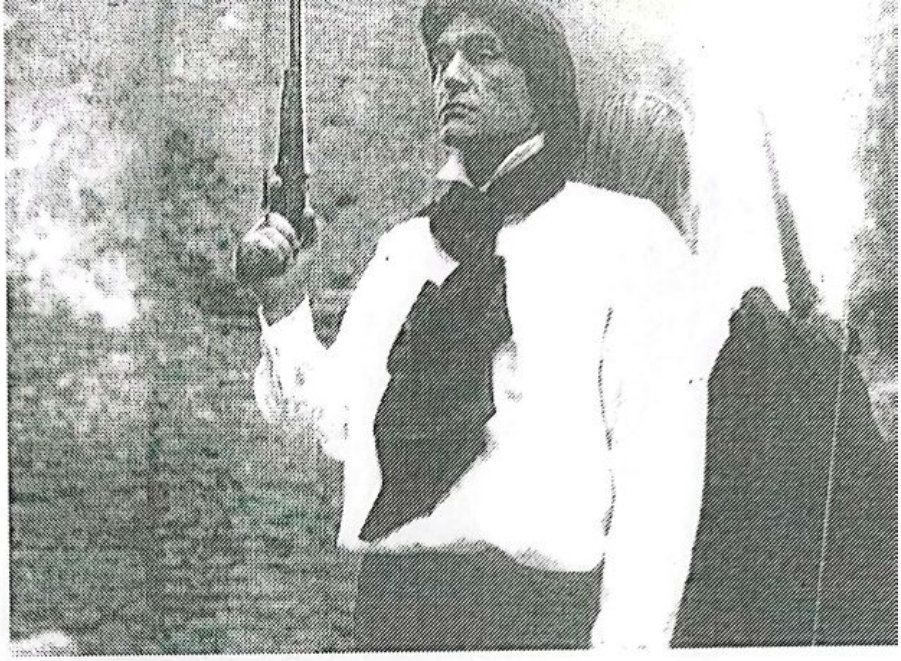
Iacob (1988), după proza lui Geo Bogza. Cu Dorel Vișan în rolul principal.

Flăcări pe comori (1988), după romanul *Arhanghelii* de Ion Agârbiceanu. Cu Remus Mărgineanu.

Hanul dintre dealuri (1988), după povestirea *La hanul lui Mânjoală* de I.L. Caragiale. Cu Alexandru Repan și Valentin Popescu.



Scanned with CamScanner

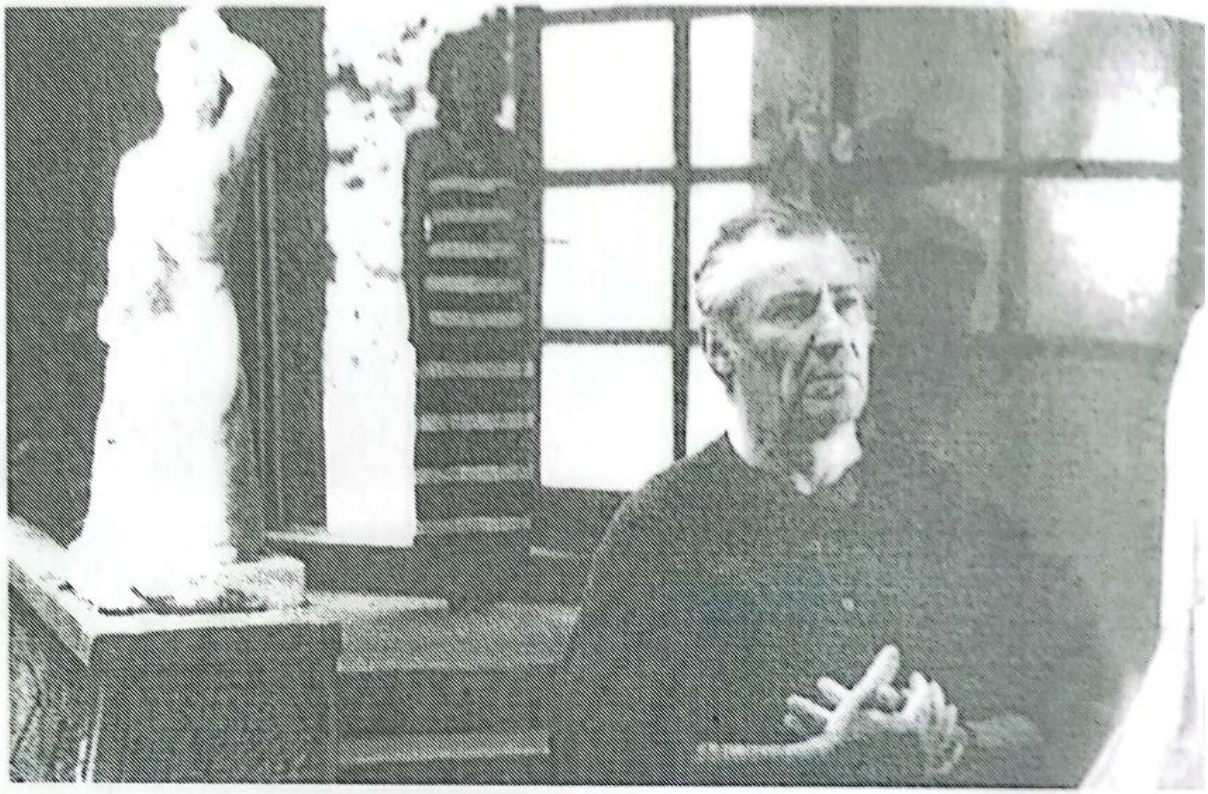


Cei care plătesc cu viața (1989), după proza și teatrul lui Camil Petrescu. Cu Marcel Iureș.

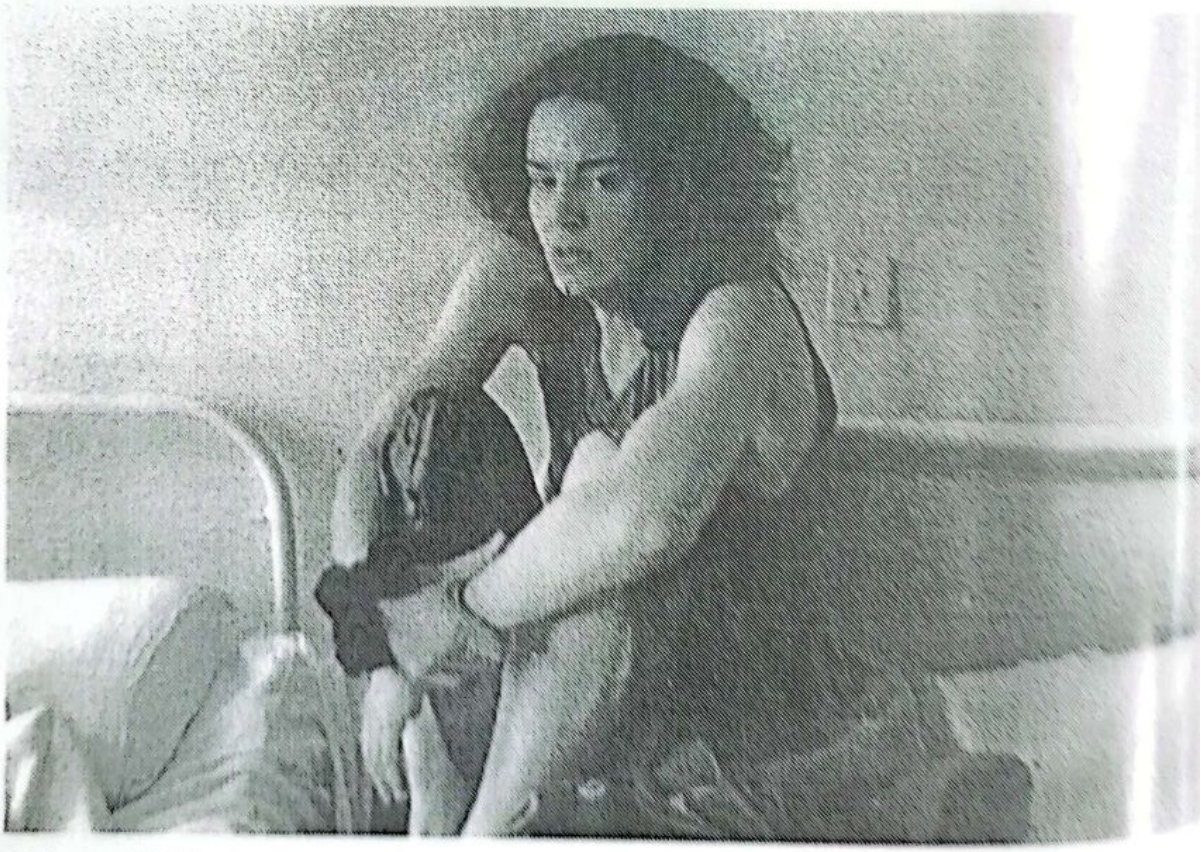
Noiembrie, ultimul bal (1989), după romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu. Cu Ștefan Iordache și Șoimița Lupu.

De ce trag clopotele, Mitică ? (1990), după piesa *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale. Cu Victor Rebengiuc, Petre Gheorghiu și Nino Anghel.

Scanned with CamScanner

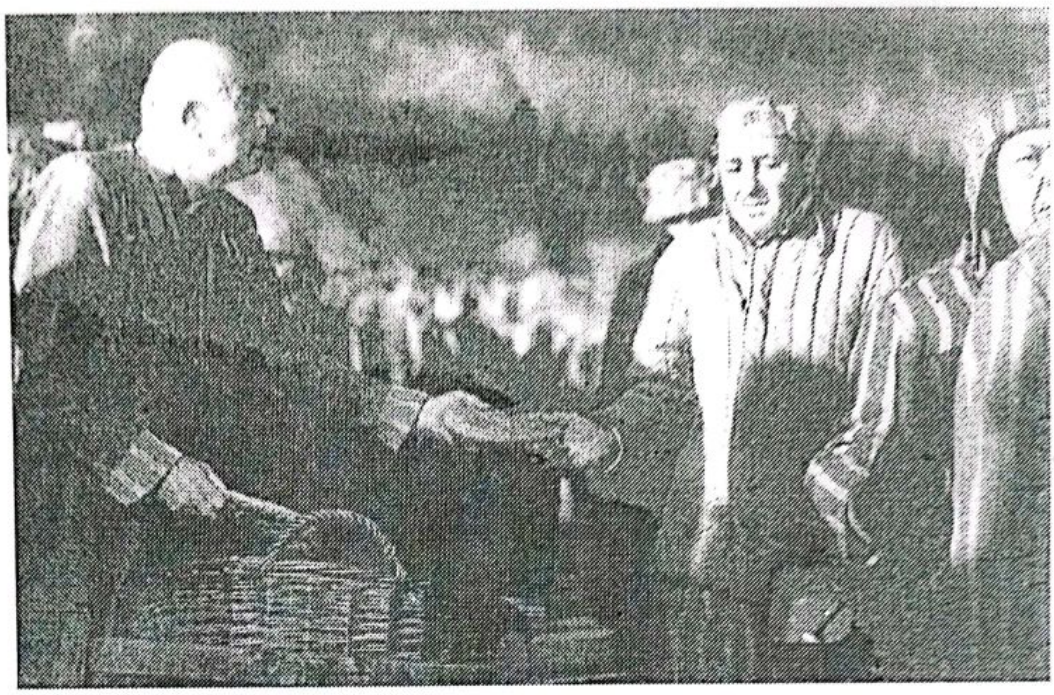


Moartea unui artist (1991), după piesa omonimă a lui Horia Lovinescu. Cu Victor Rebengiuc.



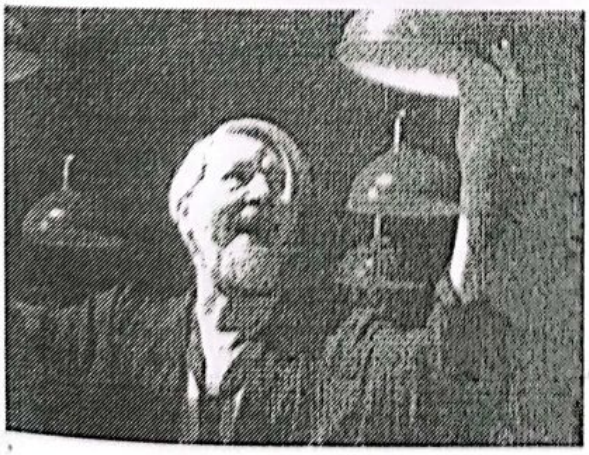
Balanța (1992), după romanul omonim al lui Ion Băieșu. Cu Maria Morgenstern.

Scanned with CamScanner



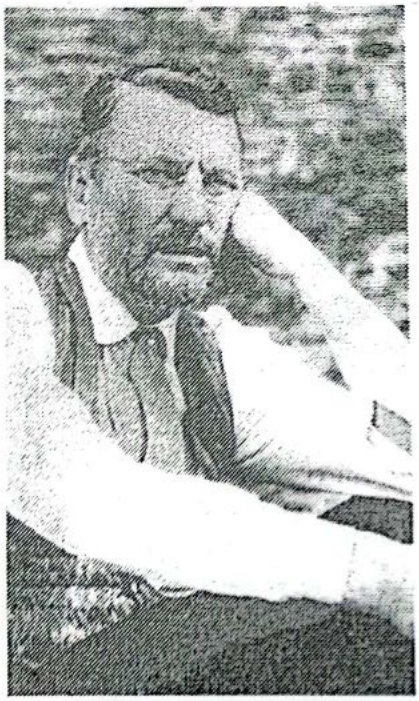
Cel mai iubit dintre pământeni (1995), după romanul omonim al lui Marin Preda. Cu Mircea Albulescu și Ștefan Iordache.

O vară de neuitat (1995), după nuvela *Salata* de Petru Dumitriu. Cu Kristin Scott Thomas și Claudiu Bleonț.



Eu sunt Adam !... (1996), după proza fantastică a lui Mircea Eliade. Cu Ștefan Iordache.

Scanned with CamScanner



Craii de Curtea Veche (1996), după romanul omonim al lui Mateiu Caragiale. Cu Ovidiu Iuliu Moldovan.

După-amiaza unui torționar (2002), după cartea *Drumul Damascului* de Doina Jela. Cu Gheorghe Dinică și Ana-Ioana Macaria

Femeia în roșu (1997), după romanul omonim al lui Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș. Cu Elena Albu și Răzvan Vasilescu.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Cinematografia Exilului

Iisus Hristos, cel mai mare exilat al tuturor timpurilor, ne-a lăsat prin viaţa şi opera (pildele) Lui mărturia unei învăţături duale: două căi, doi pomi, două boabe, doi prieteni, două cămăşi, două vieţi, două case, două naşteri, implicit două patrii: *patria unde ne-am născut* şi *patria din cer*. Dar dacă patria unde ne-am născut este adesea un loc nerecunoscător sau chiar blestemat („*Poate ieşi ceva bun din Nazaret?*" – **Ioan**, 1, 46), unde nu eşti bine primit („*adevărat vă spun că nici un proroc nu este primit bine în patria sa*" – **Luca**, 4, 24; „*nicăieri nu este preţuit un proroc mai puţin decât în patria şi în casa lui*" – **Matei**, 13, 57), şi chiar eşti alungat cu pietre şi gata de a fi aruncat în prăpastie („*Şi s-au sculat, L-au scos afară din cetate şi L-au dus până la sprânceana muntelui pe care era zidită cetatea lor, ca să-L arunce jos, în prăpastie*" – **Luca**, 4, 29), a doua patrie, în schimb, patria din cer, este ca viaţa veşnică („*Şi oricine a lăsat case sau fraţi sau surori sau tată sau mamă sau soţie sau copii sau pământuri pentru numele Meu, va primi însutit şi va moşteni viaţa veşnică*" – **Matei**, 19, 29), este chiar „*împărăţia lui Dumnezeu*" sau „*împărăţia cerurilor*", mai bună decât patria unde ne-am născut şi chiar mai accesibilă (cf. **Pilda neghinei, Pilda grăuntelui de muştar, Pilda aluatului, Pilda comorii ascunse, Pilda mărgăritarului, Pilda năvodului**), împărăţie pe care nu o poate vedea decât cel născut din nou („*dacă un om nu este născut din nou, nu poate vedea împărăţia lui Dumnezeu*" – **Ioan**, 3, 3), adică cel născut a doua oară din Duh (**Ioan**, 3, 5), ceea ce înseamnă că patria din cer este o patrie spirituală. La care nu putem aspira decât prin credinţă. Pentru Iisus, exilul se identifică astfel cu credinţa în Dumnezeu. Fuga din patria unde te-ai născut, lepădarea de casă şi părinţi se justifică numai atunci când îl urmezi pe El, când te dăruieşti cu totul căii Lui şi misiunii Lui. Iată de

ce unii au descoperit exilul,. cum vom vedea, în ei înşişi. Ca şi întoarcerea din exil. Nu altul este sensul cuvintelor lui Cioran, care spunea că patria, România, *„trebuie s-o creăm lăuntric, pentru a* renaşte *din ea"*.

Obsesia celor două patrii au trăit-o toţi marii exilaţi ai lumii, scriitorii în primul rând, inclusiv cei români, începând cu Ovidiu, pe care, din considerente sentimentale, fiind exilat pe pământ românesc, unde şi-a scris şi o parte însemnată din operă, îl considerăm de-al nostru, şi până la Vintilă Horia, a cărui capodoperă, **Dumnezeu s-a născut în exil** (1960), încununată cu prestigiosul premiu „Goncourt", s-a născut chiar din întâlnirea sa până la identificare aproape cu destinul şi opera lui Ovidiu însuşi, cel exilat la Tomis, în pragul începutului de mileniu, mai exact, în anul 9, de împăratul Augustus, un exemplu de creator care semnifică descoperirea altei patrii, a doua patrie, a naşterii din nou, patria spiritului. Care nu este altceva decât patria din cer. Dovadă că până şi El, Dumnezeu, *s-a născut în exil*. Ne-ar fi plăcut să spunem că filmul **Ovidiu**, un proiect nefinalizat al lui Mircea Daneliuc, a fost inspirat de celebra carte a lui Vintilă Horia, tradusă şi reeditată în nu mai puţin de 14 limbi, sau că a urmat memoriile apocrife ale marelui poet latin. Vintilă Horia a creat în romanul său un personaj emblematic: **omul din exil**, cu toate problemele şi angoasele lui, omul dezrădăcinat sau *desţărat*, cum spunea Aron Cotruş, omul străbătut de chinuri şi mai ales de o tristeţe responsabilă, transfigurat de suferinţa mântuirii, fapt care fie că ne aminteşte de Iisus, fie de Adam şi Eva, primii oameni alungaţi chiar din Eden (iată că omul însuşi s-a născut în exil), fie de Dante şi până la martirii noştri obligaţi la emigraţie de cizma comunistă.

Din păcate, această temă a exilului, literatura exilului în general, care a dat mari opere şi e bogată în biografii senzaţionale, de la Cantemir la Bălcescu, de la Bolintineanu la Martha Bibescu, de la Ion Heliade Rădulescu şi până la Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Emil Cioran, nu a generat mari filme româneşti. Indiscutabil, nu se poate spune că literatura exilului şi personalităţile ei nu i-au atras/ademenit pe cineaştii români, dar istoria filmului românesc se identifică apropae cu cinematograful socialist, perioadă în care o astfel de temă era tabu, ea nu putea fi abordată decât pe ideea dorului de ţară, aşa cum a procedat cu subtilitate Malvina Urşianu în filmul său **Trecătoarele iubiri** (1974), al cărui erou, după modelul atâtor emigranţi, se reîntoarce să moară acasă. Ca şi eroul-scriitor din **Somnul insulei** (1994), insula fiind o Românie dictatorială, plină de monştri generaţi de somnul ei, în care el revine, încărcat de lauri, după 11 ani, dar, după ce se va lăsa antrenat, trădându-şi încă o dată idealul pentru care alesese libertatea, în mecanismul infernal al puterii, devenind consilierul guvernatorului acestei insule, sfârşeşte, ca Dan Deşliu, în mare, ca o ultimă soluţie dictată de mustrarea conştiinţei.

După 1989, filmele inspirate de această literatură şi mai ales de personalităţile aflate în exil s-au înmulţit şi se poate spune chiar că asistăm

Scanned with CamScanner

la o adevărată explozie, că fenomenul a căpătat o pondere determinantă în cinematograful românesc, ceea ce ne face să putem vorbi de o nouă direcţie a filmului autohton, pe care am putea-o circumscrie conceptului de *cineliteratură a exilului*. Şi filmul emblematic, parabola sau metafora intelectualului care a oscilat între cele două patrii, care nu s-a regăsit pe sine şi nu şi-a găsit nici patria, fie ea şi sub forma unui gulag izolat, pentru că din căutarea lui a lipsit însăşi credinţa, este chiar **Somnul insulei**, rezultat din colaborarea a doi exilaţi, scriitorul Bujor Nedelcovici şi regizorul Mircea Veroiu, care au tot oscilat, în căutarea propriei lor identităţi artistice, între sedentarism sau spaţiul mioritic şi transhumanţă, cum ar spune Mircea Eliade, polihistorul care a creat un adevărat *mit al diasporei româneşti*, pentru a-şi justifica „alegerea", găsind în acest mit însuşi sensul existenţei sale.

Dar dacă Vintilă Horia l-a luat drept model pe Ovidiu, Eliade l-a preferat pe Homer, respectiv Ulise, motivându-şi astfel opţiunea: „*Ulise este pentru mine prototipul omului, nu numai modern, dar şi al omului legat de viitor, pentru că este tipul călătorului hăituit. Călătoria sa este o călătorie spre* centru, *spre* Ithaca *sau, cu alte cuvinte,* spre sine însuşi. *El era un bun navigator, dar destinul – mai bine zis încercările iniţiatice din care trebuie să iasă biruitor – îl constrânge mereu să-şi amâne întoarcerea acasă. Cred că mitul lui Ulise este foarte important pentru noi. Fiecare dintre noi va avea ceva din Ulise, ca şi el, căutându-ne, sperând să ajungem, şi apoi, fără îndoială, regăsind patria, căminul, ne regăsim pe noi înşine*".

Eliade a creat însă acest mit sau patern al exilatului pe ideea transhumanţei. Emigraţia nu ar fi, pentru noi, românii, decât un fenomen natural („*exilul face parte din destinul poporului român*"), ea aflându-se în prelungirea transhumanţei păstorilor arhaici. Eliade consideră că noi existăm prin două ipostaze spirituale: *sedentarismul* şi *transhumanţa*. Care sunt complementare. Din tensiunea acestor două tendinţe, una locală, cealaltă universală, s-ar fi născut marile creaţii româneşti. Însă sunt nenumăraţi mitologi care cred că eşti cu atât mai universal cu cât eşti mai naţional. Dar raportul dintre particular şi general, implicit experienţa dureroasă a ruperii de pământul natal, este trăit de Eliade ca act iniţiatic. În sensul că ea, această ruptură, a existat deja în trecutul românilor, prin acei mitici păstori transhumanţi. Eliade face aici, dintr-o componentă de natură economică, dat fiind că păstorii plaiului îşi duceau oile pe păşunile mănoase din câmpie din necesităţi economice, una de natură spirituală. Transhumanţa, emigrarea, capătă conotaţie culturală, spirituală, când devine exil. Exilul este ca un labirint. Iar exilatul ca un „*copac fără rădăcini*". Din această desţărare, din angoasa pierderii identităţii, Eliade şi-a hrănit proza sa fantastică. Prin ea, marele scriitor român a dat proba iniţierii. Prin creaţia literară, el şi-a reînrădăcinat fiinţa. Copacul fără rădăcini şi-a recăpătat ca prin miracol rădăcinile, rădăcinile spirituale însă, creatoare. Creaţia este unica raţiune a exilatu-

Scanned with CamScanner

lui şi unica soluţie pentru a trece **Încercarea labirintului**, cum scrie el în cartea cu acest titlu, pe o idee care poate fi considerată o replică dată lui Vintilă Horia: *„Credem că un scriitor exilat trebuie să-l imite pe Dante şi nu pe Ovidiu, fiindcă Ovidiu era un proscris – şi opera sa este o operă de tânguire şi de regrete, dominată de nostalgia lucrurilor pierdute, în timp ce Dante acceptă această ruptură, şi nu numai că o acceptă, dar mulţumită acestei experienţe exemplare a putut să-şi termine* **Divina Comedie**. *Mai mult decât un stimulent, pentru Dante exilul era însuşi izvorul inspiraţiei sale".*

Această mărturisire este, de fapt, o profesiune de credinţă. Câţi i-au urmat însă pe Dante şi pe Eliade? Şi Dante şi Eliade au făcut din exil a doua patrie (spirituală) fără să se rupă însă de patria natală, cordonul ombilical dintre cele două patrii fiind *limba*, căci şi Dante şi Eliade au scris în exil în limba maternă. În exil, spune Eliade, *„pământul natal e limba, e visul"*. Dovadă că literatura sa mitică este tot ce s-a scris mai valoros în literatura română. Iată, de altfel, mărturisirea sa testamentară: *„Cred că nu puteam să scriu literatură decât în româneşte. Dar cred că nici n-ar fi trebuit să scriu altfel, pentru că limba în care am scris şi scriu încă este continuitatea mea nu doar cu trecutul meu, ci cu tot trecutul culturii româneşti. N-am vrut să mă simt deloc un exilat, un om rupt de neamul lui".*

Dacă patrie înseamnă limbă, limba română, cum a spus şi Nichita Stănescu, literatura nu este altceva decât o expresie a copilăriei (şi ce se identifică mai mult cu patria dacă nu copilăria însăşi?!): *„Cum se ştie, tot ce facem noi în literatură e o nostalgie a copilăriei şi a adolescenţei, adică partea cea mai spontană şi mai creatoare a vieţii!"* Dintr-o astfel de nostalgie s-a născut capodopera sa **Pe strada Mântuleasa** şi alte proze ale căror straturi şi substraturi sunt Bucureştii natali. Dar ce este însăşi **Maitreyi**, această carte a iubirii adolescentine, comparată cu **Daphnis şi Cloe** şi **Paul şi Virginie**, sau, cum o numea Perpessicius, *„poemul adolescenţei, în primul rând al acelei adolescenţe specifice veacului nostru, incitat de evadare şi exotism"*?! Şi Mihail Sebastian scria că prin **Maitreyi**, Mircea Eliade deschide romanului românesc ferestre către *„un alt cer, o altă lumină, alte culori"*, către *„ţinuturi umane noi"*, către orizonturi şi psihologii până la el neştiute. În acest sens, şi Eugen Ionescu îi găsea acestei cărţi inspirate de zei obârşii sau modele îndepărtate, cum ar fi *„tragedia greacă"*, al cărei tărâm este şi el din altă lume.

Cartea, tradusă în mai toate limbile pământului, nu a născut până acum, din păcate, o cinematografie pe măsură, aşa cum a creat **Romeo şi Julieta**, bunăoară, neexistând ţară să nu fi încercat o echivalenţă filmică (la noi, ea a îmbrăcat forma filmului de animaţie, creaţia lui Bob Călinescu din 1968). Nu ştim cum arată ecranizarea lui **Maitreyi**, devenit, ca în traducerea franceză, **La nuit Bengali** (1988), film la al cărui scenariu a colaborat şi Eliade (ceea ce înseamnă că producţia lui se

Scanned with CamScanner

plănuise când marele scriitor mai trăia, deci există clar şi amprenta sa), dar, pentru cititori, **Maitreyi** se identifică cu exoticul, cu evadarea într-o altă lume, într-o patrie spirituală, altfel spus, cu exilul, asociat unui cinematograf de vis. De altfel, pionierii cinematografului au şi văzut în noua invenţie o poartă către altă realitate, identificând-o cu evadarea (într-o lume mai bună), cu visul absolut. Nu s-a autodefinit însuşi Hollywood-ul, cetatea mondială a filmului, drept o „*fabrică de vise*"? E de mirare cum de i-a scăpat până acum acestui malaxor uriaş tocmai **Maitreyi**. Chiar şi lui Petru Popescu, care, cel puţin prin **Copiii nimănui**, a dovedit că are unele afinităţi cu Eliade.

Exilul, adică obligaţia la o existenţă impusă, ca de închisoare, este un gen de teroare sui generis, care, asemenea terorii torţionare, stimulează imaginaţia. Cum i-a stimulat-o şi anonimului creator biblic, lui Ahasverus, evreul rătăcitor, veşnicul exilat. El şi-a imaginat condiţia exilatului în ipostaza lui Iona, care trăieşte dubla natură a captivităţii şi a libertăţii, fiind înghiţit succesiv de balene din ce în ce mai mari. Exilul lui e fără capăt, pentru că atunci când se crede eliberat din pântecul strâmt al unei balene, nimereşte în pântecul captiv, deşi mai larg, al altei balene. Evident, aceasta e însăşi aventura cunoaşterii, pe care a trăit-o şi Ghilgameş, a trăit-o şi Meşterul Manole. Creaţia presupune un sacrificiu, ca orice eliberare din captivitate. Eugen Ionescu, scriind despre **Maitreyi**, vorbea chiar despre un „*miracol în tortură*", pe care îl realizează această carte, „*căci*, nota el, *există o necesitate gratuită a torturei:* **Maitreyi**". Şi literatura poate fi terorizantă pentru cititori, aşa cum sunt poveştile lui Fărâmă pentru toţi cei care îl ascultă şi care devin tot mai numeroşi, deşi Fărâmă, precum odinioară Şeherezada, inventează, cum am văzut, poveşti ca să-şi prelungească existenţa, le inventează pe parcurs ce povesteşte. „*Eu însumi sunt un produs al teroarei...*", îi spune Fărâmă „*tovarăşei Vogel*". Şi care este calea de a te apăra de teroare, de torţionari, de a face faţă condiţiei exilului? Anamneza, adică literatura, poveştile.

Aşa a procedat Ovidiu. Aşa au procedat Dante şi milioane de exilaţi de pe acest pământ. Aşa procedează Beranger din **Regele moare**, adică însuşi Omul. Beranger află o dată cu spectatorul că suferă de o boală incurabilă şi că va muri la sfârşitul spectacolului. Ca şi Fărâmă, Beranger îşi prelungeşte acest sfârşit printr-un proces de *anamnesis*, pigmentându-l cu tot felul de poveşti. Deşi i se spune că acest sfârşit va veni peste o oră şi treizeci de minute, el, prin poveşti, poate să dilate la infinit acest interval, căci cronologia interioară nu are limite, durata este subiectivă. Dar moartea până la urmă vine şi ea este identificată cu bezna, cu ultima lumânare care se stinge. Bezna este exilul definitiv. Eugen Ionescu identifică astfel exilul cu moartea, obsesia principală a literaturii lui. Beranger însă alungă moartea sau o ţine la distanţă cu poveşti, cu fărâme de amintiri, care au consistenţa vieţii, văzută ca miracol, ca o formidabilă energie care emană din cea mai „decolorată pată" a ei! El face la tot

Scanned with CamScanner

pasul elogiul vieţii, pe care o opune morţii. Şi o face precum Eliade în **Maitreyi**, care l-a făcut pe Eugen Ionescu să ne dea cheia propriului secret creator: *„Nu-ţi dai seama de miracolul vieţii decât povestind viaţa, decât încercând să evoci viaţa"*. Teatrul, literatura nu este altceva decât o sărbătoare a vieţii, dar, în acelaşi timp, şi o cale de *„a-i vesti omului catastrofele care-l ameninţă"*. **Regele moare** este o astfel de portavoce a catastrofelor. Şi Berdiaev, un alt mare exilat, spunea că epoca noastră este catastrofică şi că oamenii *„trebuie să înveţe să trăiască în catastrofă"*. Ceea ce literatura îi învaţă de mult. Fapt exprimat şi de Eugen Ionescu când scria că neverosimilul şi miracolul din **Maitreyi** se realizează *„printr-o densitate exagerată a trăirii prin catastrofă..."* Nu aceasta ar putea fi însăşi definiţia exilului?

Dar poate că pământul însuşi este, pentru noi, oamenii, un loc de exil, aşa cum a fost, de altfel, pentru Adam şi Eva după ce au fost izgoniţi din rai, şi adevărata noastră patrie, patria natală, este doar patria din cer! Probabil că aşa ar gândi un extraterestru dintr-o povestire apocrifă imaginată de Mircea Eliade. Dar atâta timp cât trăim, încă, cu picioarele pe pământ nu putem accepta decât ideea lui Iisus, a celor două patrii, sau aceea a lui Tolstoi, care spunea că singura graniţă pe care trebuie s-o avem este *„graniţa cu Dumnezeu"*. Această idee i-a fost sugerată tot de ideea de origine a lui Iisus. Când El le vorbea mulţimilor, cineva I-a spus că la uşă se află mama şi fraţii Lui, care au venit să-L vadă şi să-I vorbească. Dar Iisus nu i-a băgat în seamă, spunând: *„Cine este mama Mea şi cine sunt fraţii Mei? Şi întinzând mâna către ucenicii Săi, a zis: Iată mama Mea şi fraţii Mei. Că oricine va face voia Tatălui Meu celui din ceruri, acela îmi este frate şi soră şi mamă"* (**Matei**, 12, 47-50).

Numai un exilat al pământului poate gândi aşa şi proceda ca atare. Dar câţi putem fi ca Iisus? Numai omul credinţei, a cărui patrie este chilia, singura care are *„graniţă"* direct cu Dumnezeu, poate trăi oriunde pe acest pământ ca în propria iesle natală, ca în placenta maternă, aşa cum am arătat într-o carte inspirată din experienţa „transhumanţelor" mele, **Chilia** (Ed. Semne, 1999), dedicată, într-un fel, exilului. Din care am să reproduc două fragmente:

Dante şi-a creat frumoasa-i şi nemuritoarea operă în exil. În exil patria e mai vie şi Dumnezeu mai aproape. Au spus-o marii exilaţi, ca Bălcescu, Bolintineanu sau Horia Vintilă, pentru care Dumnezeu s-a născut chiar în exil. Am trăit-o şi eu, cunoscându-i şi auzindu-i pe mulţi din exilaţii români (dar şi pe unii ruşi sau greci) în America, Italia sau Israel, care aveau o credinţă mult mai puternică decât mulţi români de acasă. *„Credinţa ne-a ţinut"*, zic ei adesea. Cât suflet pun aceşti (auto)exilaţi în cântările bisericeşti, cu câtă însufleţire dau vestea cea minunată – *Hristos a înviat!* –, cu ce profundă trăire spun **Crezul** sau **Tatăl nostru** şi câtă bucurie au să cânte sau să joace laolaltă, umăr lângă umăr, în ritm de cântec românesc?!... Dar fericirea de a se lăuda cu ome-

Scanned with CamScanner

nia şi gastronomia de-acasă şi de a o dovedi când le păşeşte pragul vreun oaspete străin?!... O, n-am să uit nicicând cele două săptămâni de vis petrecute la Hollywood, în casa familiei ploieştene Popescu, pe care am cunoscut-o la biserica română din Los Angeles!

Românii noştri din ţară n-au „obligaţia" asta, să se strângă în jurul bisericii, să strămute, oriunde pleacă, oriunde-i duce „*job*"-ul, biserica după ei, să se găsească şi regăsească în acele „*Carpatina Hall*" legate ca un cordon ombilical de ea, precum pruncul de mamă, să nu-şi uite limba şi obiceiurile, să-şi cunoască păsurile şi mai ales să se ajute între ei! Iar dacă nu se ajută, dacă trăiesc în dezbinare, e semn că L-au uitat pe Dumnezeu, e semn că şi-au uitat sau renegat originile, că s-au înstrăinat de noi, de adevărata vatră românească! Şi pustia o să-i mănânce, aşa cum îi mănâncă pe cei păgâni şi trădători! Pe cei care şi-au vândut sufletul Diavolului verde! Dar cine nu vrea să ne pierdem ia mereu aminte la gestul pionierilor, care au plecat peste mări şi ţări luând în traistă tezaurul credinţei strămoşeşti!

„Acasă" nu se supără nimeni dacă nu mergi o duminică la biserică (poate Popa Prostu). Cu biserica te întâlneşti zilnic, la orice colţ de uliţă şi-i vezi turla de departe şi pe oriunde ai lua-o... Ea e punctul cardinal al paşilor sufletului tău!... Aici biserica este peste tot, ea e casa, ograda, piatra pe care calci, e aerul pe care îl respiri, e cerul pe care îl priveşti ca să-l „consulţi" să-ţi spună cum va fi vremea şi mai cu seamă cum vor fi vremurile! Aici, Dumnezeu e la el acasă, nu e în exil. Te aşteaptă la capul satului pecum un îndrăgostit pe iubita sa! Aici, Dumnezeu s-a născut la sat. Aici, credinţa e ceva natural, firesc, ca şi gestul crucii, ca şi vorba creştinească: „*Aşa să te ajute Dumnezeu!*", fie că o spui ca pe câmpie: „*Aştezău!*", fie ca pe plai: „*Doamne-ajută!*" Totul e născut şi nu făcut. Născut şi înnăscut. Totul e stabilit şi prestabilit. Hotărât şi prehotărât. E datum-ul. E origo. E predania.

Pe când acolo, dincolo, în exil, totul trebuie recâştigat, reamintit, renăscut. Acolo, pentru credinţă, trebuie să lupţi şi să munceşti din greu. A păstra credinţa străbună într-o lume sincretică, nivelatoare, agresivă, e bătălia cea mare a eului tău. Avea dreptate Horia Vintilă să considere că Dumnezeu s-a născut în exil. Numai cine n-a fost acolo şi nu i-a văzut pe cei nevoiţi să trăiască departe de casă, nu înţelege acest mare adevăr.

Martor mi-e Publius Ovidius Naso.

*

Sigur, condiţia exilatului este tragică. Nimic nu-l poate vindeca, nici poezia („*singurătate şi tihnă cere poezia*"), fiindcă tihnă nu are şi nici viaţă de chilie.

Şi tu cu ale tale cuvinte vrei să ceri
Să-mi uit pe veci exilul şi cruntele-i dureri?

El nu-i emigrantul american, nu-i căutătorul de aur, nu-i aven-

Scanned with CamScanner

turierul (dar până şi acesta are o Biblie sau o carte de rugăciuni în traistă!), nu-i obiditul care aleargă după un trai mai bun. Exilatul e proscrisul, e cel alungat, obligat să-şi părăsească ţara, *„să fie pretutindeni singur"*, cum spune un proverb francez. El n-o face de bunăvoie, ci silit. Bolintineanu ar fi dorit *„cununa martirilor"* decât să fie nevoit să pribegească departe de ţară, *„pe alte tărâmuri"*. De aceea, Dumnezeu şi gândul la glia străbună sunt salvarea, reazimul celui aflat în exil. Căci spune Ovidiu:

Ce are glia ţării? Ce fel de farmec sfânt,
Că n-o putem de-a pururi uita nici în mormânt?

Când Dante apărea pe străzile Veronei, trecătorii îl arătau cu degetul şi şopteau: *„Omul acesta a fost în infern!"* Şi Heine, care povesteşte întâmplarea, explică mai departe: *„Da, a fost cu adevărat în infern, în cetatea celor blestemaţi, a fost în exil!"*

Însă nici Heine n-a fost scutit de umilinţa asta, vărsând adesea lacrimi, ca şi Ovidiu, cu gândul la patria sa. Şi ce suflet mare poate să spună că n-a fost un exilat?! Cine nu a plâns cu gândul la moşia care l-a moşit? Homer credea că nu există ceva mai rău pentru muritori decât pribegia, iar Euripide că nu e nenorocire mai mare ca pierderea patriei. Ce sfâşietori sunt *„psalmii româneşti"* ai lui Aron Cotruş, osânditul poet, rătăcitor fără voie, scrişi departe de ţară, în La Canada californiană! Dar să fii proscris în propria ţară, cum a fost Andrei Şaguna, aşa cum l-a condamnat un Kossuth, e o nenorocire şi mai mare! Aşa avea să se repete istoria şi în cazul altor martiri, precum Goma sau Ilaşcu, reprezentantul Basarabiei atotmartire, atotexilate, rupte şi iar rupte de vremuri din trupul patriei sale adevărate! Şi lui Eminescu îi plângea sufletul printre străini (**Din străinătate**), şi Enescu a îmbătrânit frânt, murind într-o mare de durere, pentru că nu i-a fost îndeplinită dorinţa *„cea mai statornică de a mă întoarce în ţară"* (dintr-o scrisoare adresată lui Petru Groza în 1954), însă adevăratul infern este să fii străin în ţara ta, cum au fost mai tot timpul românii şi **Doina** lor:

Vai de biet Român săracul!
Îndărăt tot dă ca racul,
Nici îi merge, nici se' ndeamnă,
Nici îi este toamna toamnă,
Nici e vară vara lui
Şi-i străin în ţara lui.

Să fii străin în propria ţară din vina grofilor sau a muscalilor e una, dar să fii din vina alor tăi, e şi mai cumplită durere! Multe din necazurile ţării s-au tras şi, vai, se mai trag încă (şi, culmea, acum, când am apucat zice-se „pe calea democraţiei"!) *„din vina românilor"*, cum scria Şaguna, marele lor binefăcător, numit de Slavici *„un Mesia al Ardealului"*, pe

Scanned with CamScanner

care însă l-au băgat în pământ cu intrigăraiele, făcându-l să moară în singurătate şi uitare, să plângă şi el cu gândul la ce se va alege de *„cauza naţională"*.

Ne consolăm însă şi noi cu ideea că, aşa cum zicea Dos Pasos, *„poţi să-l smulgi pe om din ţara lui, dar nu poţi smulge ţara din om!"*

Ţara e Dumnezeu.

*

Mai toţi cineaştii au început să atingă asemenea subiecte delicate, interzise cu desăvârşire până mai ieri, şi, aşa cum am arătat, pe platoul de filmare au apărut chiar prozeliţi nesperaţi, precum Gabriel Liiceanu, care s-a străduit să ne aducă în casele noastre imaginea şi glasul unor mari exilaţi, cum ar fi Emil Cioran şi Petre Ţuţea, care, într-un fel, şi el a fost un exilat în propria ţară, aşa cum a fost şi **Doina** lui Eminescu, poate cel mai blamat şi interzis text din istoria literaturii române. Şi Agârbiceanu, ca şi autorul *„durerilor înăbuşite"*, de altfel, spunea că noi, românii, trăim *„sub blestem"*, că am fost şi suntem aşa cum zice poetul despre român, că-i *„străin în ţara lui"*.

Din aceste motive, dar şi din acela că *„neagra străinătate"* a *„umplut omida cornii"*, de *„nu te mai poţi cunoaşte"*, mulţi români au luat drumurile întortocheate şi dureroase ale străinătăţii, unde n-au dat întotdeauna de bine, unde au mâncat, vorba lui Alecsandri, *„pânea amară a exilului"*, pe care cei mai talentaţi şi-au exprimat-o în acele **cântece din streini** despre care am vorbit în capitolul **O istorie cinemitică.**

Am avut posibilitatea să cunosc în mod nemijlocit viaţa românilor, inclusiv a scriitorilor şi cineaştilor români din exil, din aproape toate colţurile lumii, experienţă pe care mi-am comunicat-o, cum am arătat, în **Chilia**, dar mai ales în câteva romane de mari dimensiuni: **Mort în America**, **Răstignit în America** şi **Mesalina** şi, totodată, în trei seriale de televiziune: **Paşii credinţei în Ţara Sfântă** (1998), **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (1998-1999) şi **Serialul londonez** (2001).

Nu există aproape cineast sau realizator de televiziune să nu fi abordat tema exilului, să nu fi adus din călătoriile sale măcar un interviu filmat cu vreo personalitate a exilului, în această direcţie detaşându-se clar contribuţia Marilenei Rotaru, care a şi realizat un ciclu de emisiuni referenţiale intitulat **Memoria exilului românesc**, în care a tezaurizat mărturiile unor scriitori de excepţie, pe care i-am menţionat în FIŞIER. Există chiar un post special de televiziune, TVR internaţional, care are în însuşi obiectul său de activitate problemele românilor din diaspora, din păcate însă, datorită incompetenţei oamenilor care lucrează acolo, a făcut foarte puţin în acest sens. S-ar putea face chiar un **Dicţionar al filmelor şi emisiunilor TV** care s-au realizat după 1989, în special, pe această temă, dar chiar şi înainte. Ce este **Spectacolul lumii** al lui Ioan Grigorescu dacă nu şi o contribuţie la luminarea acestei probleme, la cunoaşterea planetei pe care trăim şi la apropierea dintre naţii şi culturi?!

Scanned with CamScanner

Dar documentarele şi emisiunile lui Aristide Buhoiu, care de ani de zile alimentează mass-media românească cu problemele românilor din exil şi îndeosebi ale oamenilor de cultură, începând cu documentarele care au rezultat din călătoriile sale (un serial de largă audienţă se numea chiar **Drumuri europene**) pe urmele unui Mihai Eminescu, George Enescu, Eliade sau Brâncuşi, cei mai mari exilaţi ai secolului XX?! Dar contribuţia unui realizator ca Vartan Arachelian sau a unor cineaşti ca Paul Barbăneagră, Radu Gabrea sau a unui om de cultură ca George Banu, care au creat filme şi emisiuni în care prezenţa românească este esenţială, cum este documentarul lui Paul Barbăneagră despre Mircea Eliade sau filmul lui Radu Gabrea **Nu te teme, Iacob** (1981), după **O făclie de Paşte**?! De altfel, Caragiale este simbolul scriitorului român exilat sau autoexilat, dovadă că în „Anul Caragiale" un tânăr cineast a dedicat acestui subiect un film documentar, caragialesc numit **Franzela exilului**, de care ne-am ocupat pe larg în capitolul **Caragialiograful**.

În general, nevoia de a cunoaşte ce se află în spatele literaturii exilului, înţeleasă ca un fel de cortină a spiritului liber, i-a preocupat pe cineaştii mai tineri, care au văzut în marii noştri exilaţi nişte modele de urmat. Şi nu sunt? Să-i reamintim pe cei mai cunoscuţi dintre scriitori: Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Panait Istrati, Petru Dumitriu, Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia, Tristan Tzara (pseudonim-simbol al tristului desţărat), Aron Cotruş, Ion Caraion, Martha Bibescu, Elena Văcărescu şi lista lor pare fără sfârşit: Sorin Alexandrescu, Grigore Arbore, George Astaloş, Ştefan Baciu, Nicolae Balotă, Nina Cassian, Matei Călinescu, Paul Celan, Alexandru Ciorănescu, George Ciorănescu, Marcel Pop-Corniş, Ioan Petru-Culianu, Virgil Duda, Dinu Flămând, B. Fundoianu, Matilda C. Ghika, Paul Goma, Virgil Ierunca, Dumitru Ifrim, Mircea Iorgulescu, Gelu Ionescu, Monica Lovinescu, Norman Manea, Gabriela Melinescu, Alexandru Mirodan, Bazil Munteanu, Peter Neagoe, Bujor Nedelcovici, Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Ana de Noailles, Alexandru Papilian, Dan Petraşincu, Marian Popa, Petru Popescu, Lucian Raicu, Pius Servien, Virgil Tănase, Dorin Tudoran, Dumitru Ţepeneag, George Uscătescu, Matei Vişniec şi mulţi, mulţi alţii, unii dintre ei, cei care au colaborat cu cinematograful sau au făcut subiectul său, prin ei înşişi, ca destin uman, sau prin scrierile lor, fiind prezenţi şi în această carte şi în FIŞIER-ul ei.

Dacă a trebuit ca aceşti oameni, aceşti mari creatori, să ia calea străinătăţii pentru a se realiza, îşi spun – şi poate pe bună dreptate – tinerii noştri cineaşti, tinerii din România în general, înseamnă că aşa tebuie să facem şi noi. Însă am să le răspund: cel mai mare poet român, Eminescu, n-a făcut-o. Şi a avut prilejul. Putea rămâne la Viena sau Berlin. Mai ales că ştia şi limba. Caragiale n-o ştia, dar a rămas. Ce ne-am face dacă toţi creatorii români, ca să se realizeze, ar lua drumul străinătăţii? Nu pot spune că nu am fost bătut şi eu de un asemenea gând nărod. Pe care nu l-am avut însă niciodată când eram afară, dimpotrivă, dorul de casă era cumplit, ci el mi-a venit întotdeauna când reveneam în

Scanned with CamScanner

ţară şi dădeam din nou peste aceleaşi măşti odioase („*aceleaşi mutre, aceleaşi fosile, cari conduc viaţa publică*", zicea Caragiale), pe care le-am descris pe larg în **Măştile lui Caragiale,** împărtăşind cu nenea Iancu aceleaşi gânduri pe care i le-am citat *in extenso* din faimosul său manifest **1907 – din primăvară până-n toamnă.** Dar mereu mă gândeam la Eminescu, de ce el n-a făcut-o, de ce a preferat, cu toate uriaşele mizerii, şicane şi lipsuri la care a fost supus în propria ţară, să continue să scrie, să-şi imortalizeze destinul numai în limba română, şi-mi reveneam. Desigur, pot fi aduse şi argumentele unor mari martiri ai închisorilor comuniste, dar care nu şi-au trădat ţara, au rămas mari români. La acest lucru i-a îndemnat mai ales credinţa în Dumnezeu şi în Predania străbună. Şi exemplul cel mai la îndemână este Nicole Valéry-Grossu, a cărei confesiune, **Binecuvântată fii, închisoare,** a şi fost ecranizată. Sau ce să mai spunem de „cazul Wurmbrandt"! În general, exilatul trăieşte în căutarea celei de a doua patrii, care este credinţa, Dumnezeu. Acesta este şi mesajul cărţii lui Vintilă Horia, al cărui erou, Ovidiu, din momentul când îl cunoaşte pe medicul grec Teodor şi află de naşterea lui Mesia, are revelaţia că exilul nu este altceva decât o pregătire pentru viaţa de apoi.

Pe de altă parte, trebuie spus adevărul până la capăt şi anume că scriitorii mai sus-citaţi, cea mai mare parte a lor, s-au realizat în ţară, ei au luat calea exilului ca oameni formaţi, unii cu o operă vastă deja realizată în chilia de-acasă. Iar în ceea ce-i priveşte pe cineaşti, lucrurile sunt şi mai clare: cu excepţia, parţială, a lui Petru Popescu şi Radu Gabrea, nici unul din cineaştii care au emigrat sau au cochetat cu emigraţia nu şi-au împlinit visurile cinematografice în străinătate, deşi au fost personalităţi de talia unui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Mircea Veroiu, Radu Boruzescu, Alexa Visarion, Petre Bokor şi mulţi alţii ca ei. Semnificativ e însuşi cazul lui Lucian Pintilie, cel mai dotat, prolific şi consecvent regizor român, care, după ce, în 1972, guvernul comunist i-a oprit spectacolul de la „Bulandra" cu **Revizorul** după Gogol, a trăit o lungă perioadă de exil, 17 ani. Din toate eforturile sale depuse în antecamerele platourilor străine, mai ales în cea aflată în chiar miezul Occidentului, Parisul, cu toate insistenţele de care a fost capabil, dovadă succesele de pe scena lui Théâtre de la Ville, unde a montat spectacole după Cehov, Gorki, Ibsen, Ionescu, Max Frisch, Pirandello sau Strindberg, după ce entuziasmase lumea artistică cu ideea că adună toţi piticii din capitala Franţei ca să monteze **Turandot** de Gozzi şi Puccini la Thèatre National de Chaillot, deci în ciuda acestor succese, pe care le-a repetat şi în Anglia şi Statele Unite, unde a regizat şi spectacole de operă, nu a putut pune în balanţa filmelor realizate în exil decât un singur titlu, **Salonul nr. 6,** despre care am mai vorbit, şi acesta produs în... Iugoslavia, pentru televiziunea acestei ţări, în fond, o ţară înrudită, o patrie-soră sau prietenă, cum o socotesc românii din cele mai vechi timpuri şi cum i-a numit însuşi Pintilie pe cei care l-au ajutat („*prietenii mei de la televiziunea iugoslavă*"). Ar mai fi de adăugat totuşi la acest capitol teleastic şi colaborarea cu American Channel 13, pentru care a realizat un teleplay după **Tabloul** lui Eugen Ionescu.

Scanned with CamScanner

După cum la fel de semnificativ este în acest context şi ceea ce ne-a spus într-un interviu (vezi **Mesalina**, p.378-383) regizorul Andrei Călăraşu, o vedetă a anilor '50 -'60, care, în Israel, unde a emigrat, şi-a ratat, zice el, cariera, trăind cu nostalgia realizărilor din România. Nici Săucan, nici Alexandru Mirodan nu s-au realizat ca cineaşti în Israel. Dar Bujor Nedelcovici şi Virgil Tănase în Franţa? Dar Constantin Stoiciu şi Petre Bokor în Canada? Dar Iosif Demian în Australia? Cine şi-a realizat visurile? Prea puţini. Şi prea puţin.

Mulţi, cei mai mulţi aş zice – şi i-aş include aici pe cei din generaţia mea mai ales, pe care i-am cunoscut bine, cum ar fi Virgil Tănase, al cărui intelect confuz s-a dovedit şi steril, sunt asemenea eroului din filmul **Trahir** (1994), al regizorului Radu Mihăileanu, plecat din România în 1980 şi revenit după 14 ani cu acest film, care spune totul chiar prin titlu (**A trăda**). **Trahir** povesteşte tragedia unui poet care a trebuit să-şi „vândă" sufletul în regimul/sau regimului comunist. E un film despre compromis, făcut însă neostentativ. După cum mi-a declarat atunci regizorul pentru ziarul „Tineretul liber" la care lucram, modelul acestui poet, eroul filmului său, este Ion Caraion, a cărui viaţă dramatică l-a inspirat şi pe Marin Preda, cum am mai spus. Despre realitatea la care se referă şi despre personajul său, Radu Mihăileanu îmi mărturisea: *„Nu trebuie să uităm că aşa a fost. Am fost cu toţii, într-o măsură sau alta, trădători. Şi eu am fost trădător. Chiar şi tăcerea e o trădare. Şi a nu lua o poziţie e o trădare. Să nu-i mai acuzăm pe ceilalţi, înainte de a ne uita în propriii noştri ochi*". O altfel de atitudine francă au avut, din păcate, puţine personalităţi din exil, puţini au ajuns la acea *mea culpa* a lui Alexandru Paleologu. Chiar şi Ion Caraion a refuzat o atare spovedanie, deşi el pare a-şi fi trădat trădarea prin cuvintele: *„Mă numesc Ion Caraion şi sunt unul din scriitorii care nu mai pot fi daţi afară din literatura română nici de vreun partid, nici de vreun dictator, nici de gloanţe, nici de canaliile şi otrepele din presa oficială. Am publicat în România totdeauna cenzurat şi în răspăr cu patru dictaturi succesive (carlistă, legionară, antonesciană şi comunistă)*". Dar şi perseverenţa e o trădare. Când a ales exilul, în 1981, lăsase în urmă 18 cărţi de versuri, 5 volume de eseuri, inclusiv celebrul volum **Bacovia, sfârşitul continuu**, tălmăcise din mari poeţi ai lumii, întocmise mai multe antologii de poezie modernă, publicase zeci de articole. Ca să trădezi, trebuie să ai ce. Altfel n-ar fi fost unul din fondatorii ziarului „Scânteia", fiind, concomitent, şi secretarul de redacţie al „Scânteii mici, zise a tineretului". Altfel n-ar fi fost *„vânat spre a fi ucis"*, cum mărturiseşte el într-o tulburătoare Confesiune tipărită la München în volumul **Insectele tovarăşului Hitler** (1982).

După cum la fel de tulburătoare mi se pare şi confesiunea pe care a făcut-o Petru Dumitriu când a revenit acasă după evenimentele din decembrie 1989 (vezi „Evenimentul zilei" nr.454/1994), recunoscând că a făcut în perioada comunistă *„literatură de serviciu"*, însă a motivat de ce, pentru bani: *„Trebuia să supravieţuiesc întâi. Fizic. Eram slab ca un ţâr. Eram omul cu pneumoniile. Da, da, da, am făcut-o de foame şi de*

Scanned with CamScanner

necunoaşterea viitorului". Da, da, da, „*patriotismul trece prin stomac*". Ideea compromisului mai este exprimată şi într-o scrisoare legată de laboratorul cărţii sale **Cronică de familie**, scrisă „*sub teroarea intelectuală şi psihologică a acelei epoci – cea mai sinistră şi înjositoare a istoriei ţării noastre*": „**Cronica** *nu ar fi putut apărea fără anumite concesii, pe care autorul a trebuit să le facă. Scrâşnind din dinţi, le-a făcut...*" Scriitorul ne roagă însă să deosebim „*ce era opera mea de ce era pecetea scârnavă a asupritorilor. Că era «a lor», nu a mea, am dovedit preferând viaţa de pribeag, de străin printre străini, ca să scriu* **Incognito** *şi alte cărţi de om liber, pentru oameni liberi*". Din nefericire, „trădarea" atâtor genii ale poporului român care, pentru a se manifesta ca atare, au ales calea pribegiei, nu s-a dovedit rodnică şi pentru cinematografia exilului.

Un succes nesperat, datorită mai ales faptului că rolul principal este deţinut de Anthony Quinn, a avut poate un Virgil Gheorghiu, căruia i s-a ecranizat romanul **Ora 25**, sau, mai înainte, Martha Bibescu, după a cărei carte, **Katia**, s-a făcut un film important, cel puţin pentru filmografia Daniellei Darrieux, protagonista lui. Însă acestea sunt accidente, nu sunt cariere, aşa cum poate fi numită cea a lui Jean Negulescu (născut la Craiova, în 1900), care a realizat în America peste 40 de filme de ficţiune, însă fără să fie propriu-zis un emigrant sau un proscris. Un autoexilat a fost mai degrabă Jean Georgescu, a cărui prestaţie în Franţa este notabilă, experienţa sa în studiourile de pe malurile Senei putând fi caracterizată chiar prin titlul unuia din cele mai bune filme realizate acolo: **L'heureuse aventure** (1936). Şi Lupu Pick (1885 – 1931), originar din Iaşi, s-a realizat în Germania, fiind considerat un clasic al filmului mut, creatorul, cum am arătat, **kammerspiel**-ului, stil exprimat cel mai complet în **Cioburi** (1923), capodopera sa, dar şi în „nopţile" sale (cuvânt care a fost de bun augur, cum am văzut, şi pentru începuturile filmului vorbitor în România): **Nopţi de groază** (1920) şi **Noaptea de Anul Nou** (1924).

Nu acelaşi lucru se poate spune despre experienţa/cariera lui Panait Istrati, acest scriitor-cineast din vocaţie, „*tipul călătorului hăituit*", cum ar zice Eliade, stăpânit, cum a scris Romain Rolland, de „*un demon al pribegiei*", putând fi alăturat chiar lui Ovidiu, cel creat de Vintilă Horia, în faza când eroul său descoperă că se poate muri „*înainte de a fi mort de-adevăratelea*". Romain Rolland primise de la spitalul din Nisa o scrisoare ce „*fusese găsită la un disperat, care îşi tăiase beregata*". Au mai fost cazuri de disperaţi, dar nimeni n-a mai avut şansa lui Panait Istrati, „*acest geniu de povestitor*", al cărui gest fatal avea să se transforme, la îndemnurile maestrului francez, într-o operă perenă, care rezistă tuturor experimentelor narative ale veacului trecut. Desigur, mai sunt cazuri fericite de emigranţi care s-au realizat, cum ar fi cel al vedetei hollywoodiene Edward G. Robinson (născut la Bucureşti, în 1893) sau cel al lui Johnny Weissmüller (născut la Timişoara, în 1904), multiplu campion de natatie, care şi-a câştigat popularitatea planetară în rolul lui Tarzan, personaj creat de Edgar Rice Burrough, pe care îl va interpreta în

Scanned with CamScanner

12 filme, începând cu **Tarzan, omul-maimuţă** (W. S. Van Dyke, 1932). Şi mai sunt şi alţii ca ei. Se cunosc peste 50 de cineaşti străini originari din România care s-au realizat pe platourile lumii, unul cu o filmografie mai impresionantă decât a altuia, pecum Maria Cebotari, Alice Cocea, Nadia Gray, Lucas Gridoux, Jany Holt, Pola Illéry, Marcel Lupovici, Alexandre Mihalesco, Emile Nathan, Elvire Popesco, Eli Lotar, fiul lui Tudor Arghezi, care a colaborat cu însuşi Buñuel, Saul Steinberg, Hilde von Stolz, Jean Yonnel, Friedrich Zelnik, important regizor de film, care s-a impus în Germania şi Anglia, Roman Vlad, faimosul compozitor, colaborator constant al regizorului Luciano Emmer, nemaivorbind de Benjamin Fondane, poate cel mai complet dintre ei.

Aceştia, majoritatea fiind actori, au plecat însă de bunăvoie în perioada mută a cinematografului, adesea după o carieră însemnată în ţară, când au şi început să creeze sau să realizeze roluri pe care le-au desăvârşit mai apoi în filmele care i-au impus şi consacrat. Edward G. Robinson a jucat şi roluri de emigranţi, dar mai ales de mafioţi. Şi e de mirare cum nu-l descoperim în filmul lui Mircea Veroiu **Femeia în roşu** (1997), cum era supranumită Anne Sage, pe numele ei adevărat Ana Persida Cumpănaşu, fatala româncă din Banat care, după ce a emigrat, prin anii '20, în America şi a făcut bani dintr-o speluncă, un bordel din Chicago, a cărui proprietară era, l-a turnat poliţiei pe amantul ei, faimosul gangster John Dillinger. Printre gangsterii din film am fi putut avea şi sugestia imaginii lui Robinson, dacă filmul tot este conceput ca un film în film şi apelează, prin cei doi tineri anchetatori ai „cazului", la soluţii de cinematecă, aşa cum am văzut că a procedat Mircea Veroiu şi în **Scrisorile prietenului**. Dar despre **Femeia în roşu** nu avem nici un cuvânt bun de spus, fiind poate exemplul cel mai elocvent de degradare artistică, oricum, Mircea Veroiu e de nerecunoscut. A fost total neinspirat, mai ales în ceea ce priveşte distribuţia. Cu astfel de „învăţăminte" s-a întors el din exil. Iată, deci, şi o altă faţă a exilului, care poate contribui, prin nu se ştie ce microb malefic, la deprofesionalizarea unora, ca să nu zic chiar la pierderea snagăi şi, implicit, la ratarea lor. Exilul este şi un loc al pierzaniei, al fatalităţii.

Despre soarta rătăcitului, în general, şi a actorului român în exil, în special, avea să-mi vorbească pe larg (interviul a apărut în „Expres Magazin" nr. 37/22-29 septembrie 1993 şi are titlul **Rondul de noapte prin cârciumile Bucureştilor**) Dumitru Furdui, al cărui sfârşit regretabil, sinuciderea, din cauza ratării profesionale (cât a stat în Franţa a realizat numai roluri episodice şi era o minune când prindea un rol secundar, ca în filmul **Mina Tannenbaum**, r. Martine Dugowson, 1994), este un simbol al neputinţei absolute! Sau cazul lui Paul Celan, considerat unul din cei mai de seamă poeţi de expresie germană, care a sfârşit aruncându-se în Sena (1970). Lui şi lui Petre Solomon avea să li se închine în 1994 un film video: **Duo pentru Paoloncel şi Petronom** (s., r. Radu Igaszag, Alexandru Solomon). Ce să mai spunem de soarta lui Ioan Petru Culianu, descendent al unei ilustrei familii de intelectuali

Scanned with CamScanner

români, considerat un al doilea Eliade, pe care l-a şi avut model şi căruia i-a terminat şi publicat ultimul volum, al patrulea, al monumentalei **Histoire des croyances et idées religieuses**, care avea să sfârşească asasinat, la numai 41 de ani, într-o toaletă din, ironie a soartei, Swift Hall, sediul Facultăţii de Teologie a Universităţii din Chicago! Cauza asasinării sale este încă neelucidată şi nici făptaşul sau făptaşii nu se cunosc şi credem că numai un film-anchetă, de tip Costa Gavras (**Z**), Resnais (**Muriel**) sau Antonioni (**Blow-up, Profesiunea: reporter**), apelând, deci, la forţa de scormonire a documentarului, ar fi făcut lumină şi în acest caz. De ce nici un cineast-scriitor din exil n-a făcut-o? De ce nici noi, cei de acasă, nu ne-am gândit s-o facem?!

E adevărat că, în perioada mută a cinematografului mai ales, s-au realizat mulţi cineaşti români în străinătate. Cum este cazul regizorilor sau actorilor citaţi mai sus, dar şi al altora, care s-au întors acasă, precum Jean Mihail, format în studiourile vieneze, şi care apoi a avut o contribuţie considerabilă la istoria filmului românesc. A existat chiar o practică în ceea ce priveşte colaborarea şi schimbul de experienţă artistică între cinematografia română şi alte cinematografii, în special cu cea germană şi franceză (vezi cazul „Filmul de artă" Pathé-Leon Popescu, despre care am vorbit pe larg în capitolul **Sub steaua teatrului** şi, mai târziu, în anii '50, schimbul de experinţă marcat de ecranizările romanelor lui Panait Istrati). Pe această direcţie s-au produs o serie de filme remarcabile, importante cel puţin pentru istoria filmului, dar fiind şi reţete de casă, ca acelea ale lui Martin Berger (**Venea o moară pe Siret** şi **Ciuleandra**), unele chiar remake-uri, ca **Nunta ţigăncii din Văleni** (1930), iar altele de mare succes internaţional, de la faimosul **Parada Paramount** (1930), realizat în 13 versiuni, inclusiv românească, prin contribuţia unor cineaşti şi actori români, conduşi de regizori faimoşi ca Ernst Lubitsch sau Iosif von Sternberg, şi până la excentricul **My Giant** (USA, 1988), avându-l protagonist pe celebrul baschetbalist Ghiţă Mureşan, care, la cei 2,30 metri ai săi, poate intra în galeria personajelor macrantropice din proza fantastică a lui Mircea Eliade. Aşa mai sunt şi multe alte filme străine realizate de cineaşti români sau care s-au turnat în România sau a căror acţiune se petrece în ţara noastră sau care implică români aflaţi în străinătate. Unele sunt chiar şi antiromâneşti.

Dar ele nu fac parte din cinematografia exilului românesc, care s-ar fi putut înjgheba în diaspora, în special în Franţa, la Paris, oraşul avangărzii artistice, unde au emigrat şi au trăit şi mulţi creatori români, în perioada filmului mut mai ales, dar nu numai, aşa cum s-a întâmplat şi cu cinematografia daneză, germană, suedeză sau chiar maghiară. Ce să mai vorbim de Israel, care, începând cu exodul din anii '50, imediat după formarea acestui nou stat, a devenit azi, prin numărul mare de emigranţi români, intelectuali în primul rând, un fel de Mică Românie, cum era numită şi acea zonă dinspre lacul Michigan a Cleveland-ului, unde se stabiliseră primii emigranţi români şi ctitoriseră prima biserică orto-

Scanned with CamScanner

doxă românească din America, Sfânta Maria, ce avea să devină simbolul românismului american.

Ce şcoli de spiritualitate s-au adunat în aceste două „mici Românii" (la care am mai putea-o adăuga şi pe cea din Australia) şi ce focare cinematografice ar fi putut fi ele! Biserica Sfânta Maria din Cleveland, una din cele mai mari şi mai frumoase biserici din emigraţia românească, reconstruită în stil maramureşean, are azi un muzeu faimos, cu donaţii princiare şi urme istorice şi culturale unicat (principesa Ileana, Iorga, Enescu), căruia i-am dedicat un episod din serialul meu american şi unde, împreună cu preotul bisericii, românul făgărăşean Remus Grama din Arpaşul de Jos, am pus la cale crearea unui **Studio de film al exilului românesc**. Idee îmbrăţişată de toată lumea, mai ales de preotul Constantin Alecse din Los Angeles, care a venit şi cu o soluţie bănească, dar neconcretizată încă în vreun fel (poate doar prin mica videotecă înfiripată prin donaţia filmelor mele şi ale altor teleaşti). Români inimoşi sunt acolo şi eu văd realizată o asemenea idee, care ar putea prinde viaţă şi cu ajutorul televiziunii române (una din televiziunile private din Cleveland, cu ai cărei patroni am vorbit deja, s-a arătat deschisă pentru idee). Mai ales că pentru americani, în special, limbajul filmic, propriu civilizaţiei imaginii, este limba prioritară. Nu am cunoscut popor care să iubească mai mult filmul ca americanii, care au făcut din el o a doua limbă maternă.

De altfel, să amintim că una din ideile de bază cu care a fost salutată noua invenţie a fost aceea, subliniată de mai toţi cineaştii şi scriitorii care au scris despre ea, că filmul este o *„artă fără graniţe"*. Că, pentru a se exprima, cineastul nu are nevoie de limbă. În polemica declanşată de apariţia vorbitorului, într-un celebru eseu, **Superioritatea artei mute**, publicat în „Adevărul literar şi artistic", nr 458/1929, inclus în volumul **Puncte de vedere** (1930), D. I. Suchianu arăta că limba, cuvântul, este un handicap pentru cinematograf, care, *„ca orice artă, îşi are şi el limba lui, care constă în imagini de mişcare"*. Filmul mut ne vorbea într-o singură limbă, cel vorbitor în două. Limba a doua împiedică percepţia. Cinematograful vorbitor ar suferi, deci, de acest *„viciu congenital: cuvântul"*, pe care îl consideră un *„imperfect instrument de artă"*, o *„unealtă grosolană"*, fiind *„dintre toate alfabetele expresive, cel mai puţin artistic"*, deşi, peste 40 de ani, Domnul Cinema, revizuindu-şi concepţia, va destina o carte întreagă, **Cinematograful, acest necunoscut**, tocmai *„funcţiilor cuvântului în cinematograf"*. Dar atunci era vorba de trecerea de la mut la vorbitor, fenomen care a aprins spiritele.

Arta fără graniţe a cucerit însă toată suflarea intelectuală a cinemondului. De aceea, perioada mută a fost o perioadă de mare înflorire a artei filmului, mai cu seamă în ceea ce priveşte contribuţia avangărzii, unde cineaştii se puteau lesne înfrăţi cu pictorii, oamenii de teatru, arhitecţii, compozitorii sau coregrafii. Ca atare, asemenea artiştilor şi scriitorilor din alte ţări, ne-am fi aşteptat ca şi marii scriitori români din diaspora, care aveau bani şi relaţii, cum ar fi cazul celor trei mari scri-

Scanned with CamScanner

itoare aristocrate, Elena Văcărescu, Martha Bibescu, Ana de Noailles, o familie spirituală şi chiar de sânge, din care făceau parte şi Anton şi Emanuel Bibescu, şi Rachel Brâncoveanu, şi Elena Şuţu, soţia scriitorului Paul Morand, şi Maria Cantacuzino, soţia pictorului Puvis de Chavannes, şi alţii ca ei/ele, să se apropie de noua artă şi să creeze o cinematografie a exilului românesc.

Dar, privind retrospectiv, cinematografia exilului este faţă de literatura exilului la fel de palidă precum istoria filmului românesc faţă de istoria literaturii române sau precum ecranizările româneşti faţă de valoarea operelor ecranizate. Ea nu respiră decât prin cele câteva filme realizate de Lupu Pick, asimilate însă şcolii germane de cinema, ca şi filmele lui Jean Negulescu, asimilate celei americane, cât şi prin cele, de dată mai recentă, realizate de Petru Popescu şi Radu Gabrea. Acesta din urmă, comparativ cu startul de-acasă, care intra în categoria unui „nou val" estetic (toată istoria filmului românesc stă sub semnul acestei idei de nădejde, că numai un „nou val" îl poate salva), a filonului avangardist, fie a germanizat literatura lui Caragiale (**O făclie de Paşte**), fie şi-a universalizat (comercializat) limbajul, refăcând în **Rosenemil** (1993), de pildă, pornind de la cartea lui Georg Hermann, povestea **Traviatei** în atmosfera fascinantă a unui Berlin de început de secol, care l-o fi cucerit şi pe nenea Iancu, ca pe atâtea alte personalităţi din lumea largă care s-au stabilit în Willmersdorf, supranumit „cartierul artiştilor" (azi aproape fiecare stradă a lui poartă numele câte unui mare artist care a locuit pe ea, la un pas de această performanţă fiind şi Caragiale, cum am arătat, dar cum el a fost din naştere ghinionist, demersurile statului român au eşuat). Radu Gabrea a realizat **Rosenemil** şi cu forţe româneşti, în special actori. Dar capodopera sa rămâne **Un bărbat ca Eva** (1985), care n-are nimic românesc în ea. Dar iată ce am scris în „Tineretul liber", în două numere din aprilie 1994, cu prilejul proiecţiei acestui film, respectiv al unui medalion sau al unei retrospective organizate, la cinema „Studio", în onoarea regizorului:

Radu Gabrea după 20 de ani

Alegând exilul în 1974 (în RFG), scos din conştiinţa marelui public de dictatură, regizorul Radu Gabrea se întoarce în forţă acum, după 20 de ani, prezentând spectatorilor de-acasă realizările sale occidentale: **Nu te teme, Iacob** (1981), după **O făclie de Paşte** de Caragiale, **Un bărbat ca Eva** (1985), care îi aduce recunoaşterea specialiştilor şi **Rosenemil – o tragică iubire** (1993), o coproducţie germano-francezo-elveţiano-română. Vizionarea acestui din urmă film s-a lăsat cu o conferinţă de presă, din care am reţinut cum a evoluat „dincolo" şi care este acum „poetica" rosen-cineastului (regizorul a devenit între timp şi producător) Radu Gabrea. După domnia sa, *„filmele se fac pentru public. Asta am*

Scanned with CamScanner

învăţat eu în Germania. Asta este evoluţia mea". Într-adevăr, **Rosenemil** este o melodramă, viziunea regizorului oscilând între experiment/„artă" şi comercialul propriu-zis. Filmul are totuşi poveste, fapt pe care Radu Gabrea îl consideră esenţial: „*Dacă n-ai poveste bine scrisă, nu reuşeşti. Spectatorii se câştigă numai prin identificare, prin emoţie*". Acesta este şi motivul pentru care dl. Gabrea crede că „*filmul de autor a distrus cinematograful german. Germanii nu se mai duc la filmele germane*". Aşadar, preocuparea principală, atunci când lucrează la un proiect, este să răspundă la întrebările: Ce şansă are? Cui se adresează? De pildă, **Rosenemil** „*nu a fost gândit pentru categoria de spectatori cuprinsă între 18 şi 24 de ani, ci pentru a doua generaţie*".

Următorul său film, aflat în proiect, este un erotic-thriller. Dl. Radu Gabrea a luat legătura cu C. N. C.-ul d-lui Petre Sălcudeanu, dar a renunţat, descoperind că nu a găsit un limbaj comun. „*Oamenii de acolo se întrebau cine sunt eu? Un arab, un exilat, un evreu, un semigerman?*"

În urmă cu 20 de ani, Radu Gabrea emigrase tot din motive de „cinelimbă". O va face din nou şi acum?

Capodopera perversiunii tiranice

Indiscutabil, libertatea este condiţia capodoperei. Radu Gabrea a ales libertatea, în 1974, emigrând în RFG, unde, după un demaraj mai greu, a ajuns să realizeze câteva filme pe care noi le-am văzut abia acum, la cinema „Studio", cu prilejul medalionului închinat acestui remarcabil cineast român. Gabrea n-ar fi creat niciodată **Un bărbat ca Eva**, un film tulburător, pe care îmi permit să-l numesc „capodopera perversiunii tiranice". Este povestea unui regizor-tiran, care îşi manifestă perversiunile sexuale atât pe platoul de filmare, unde ecranizează **Dama cu camelii**, cât şi, bisexual fiind, în relaţiile cu interpreţii şi colaboratorii săi. Tirania sa produce în lanţ victime, începând chiar cu sine însuşi. El îşi regizează perversiunile cu o tenacitate diabolică, mefistofelică, făcând din ele spectacole unice. Patologia artei sale e atât de malefică încât transformă tot universul, toată lumea în care se mişcă, într-un fel de sanatoriu populat de personaje aflate la limita normalităţii.

Anormalul, excentricul, care domină de la un capăt la altul această peliculă, constituie substanţa creaţiei. A creaţiei lui Fassbinder, copilul teribil al cinematografului german, mort la 38 de ani, modelul declarat al regizorului-tiran, cât şi al lui Gabrea însuşi, filmul **Un bărbat ca Eva** fiind, până la un punct, şi autobiografic, ca orice creaţie mare şi autentică, cel puţin prin perversiunea tiranică a realizării, cum ar fi rafinamentul plastic al cadrelor, care se derulează angoasant şi frapant, după o logică a şocului, a vieţii trăite la un înalt grad de exacerbare, de brechtiană exagerare.

E un film unic, fără echivalenţe, mai ales prin ideea genială de a-i încredinţa rolul principal actriţei Eva Mattes, actriţă care a interpretat în

Scanned with CamScanner

filmele lui Fassbinder mai multe roluri şi care, pentru creaţia din filmul lui Gabrea a obţinut în 1985 mareţe premiu european de interpretare. Un bărbat ca ea, ca Eva, e tot ce s-a putut face mai pervers în materie de cinematograf. Ca într-o oglindă magică, aici totul este răsturnat: o damă cu camelii bărbat, o femeie Gay, un Cassanova feminin. Conceput la doi ani după moartea lui Fassbinder, în plină legendă fassbinderiană, filmul lui Gabrea pare făcut dintr-o suflare, dintr-o inspiraţie şi cu o spontaneitate geniale. Aşa cum ne-a declarat regizorul, el a devenit un film-şcoală, un film-lecţie, mai ales în Anglia şi SUA, mişcarea cinefilă făcând un adevărat cult pentru această creaţie de excepţie. Şi e suficient să-l citäm pe criticul englez David Castell, care a caracterizat astfel acest film: „*Cel mai convingător, frapant şi original studiu al creativităţii puternice a unui artist văzut vreodată pe ecran*".

Ne bucură acest lucru, cu atât mai mult cu cât Radu Gabrea este român şi vine să ne arate că în această epocă de tranziţie, marcată în special de criza valorilor, geniul românesc, inclusiv cel cinematografic, nu s-a stins. Prin **Un bărbat ca Eva** se poate spune că şi cinematograful românesc, nu numai cel european şi mondial, s-a îmbogăţit cu o capodoperă. Prin toată creaţia lui Radu Gabrea, realizată în libertate, şi mai ales prin acest film de referinţă, trebuie să înţelegem câtă distanţă există între adevărata artă cinematografică şi lehamitea cineaştilor autohtoni, care nu ştiu, după cum o dovedesc stângacele şi insipidele lor producţii post-decembriste, ce să facă cu libertatea câştigată de **Cruciada copiilor**, cum a supranumit Ana Blandiana, cu un inspirat titlu de film ce-şi aşteaptă încă producătorii, revoluţia din 1989.

*

Deşi **Un bărbat ca Eva** nu are nimic românesc în el, totuşi, cu astfel de pelicule, dacă s-ar fi creat şi în Occident sau în America lui Petru Popescu, ale cărui filme, exceptându-l pe cel scris acasă, **Drum în penumbră** (1972), în regia lui Lucian Bratu, nu le-am văzut, o cinematografie a exilului românesc, altfel ar fi fost imaginea noastră în lume. E greu de imaginat cum operele lui Eliade, Cioran, Eugen Ionescu sau Vintilă Horia n-au produs o emulaţie pe măsură, aşa cum a produs pentru un Marin Preda destinul lui Ion Caraion, luat model pentru Petrini din **Cel mai iubit dintre pământeni**, sau aşa cum s-a manifestat atracţia Marthei Bibescu asupra lui Proust, pe care autoarea o descrie în cartea sa **La bal cu Marcel Proust**, sau literatura Elenei Văcărescu pentru Academia franceză sau fascinaţia avangărzii româneşti pentru artiştii Parisului, aşadar, de ce operele unor asemenea creatori, care reprezintă geniul României, şi care şi-au cucerit o faimă mondială, n-au dat o mare cinematografie!?

Doar filmul românesc, prin ceea ce are el mai bun, se trage din seva literaturii, marea literatură naţională stă la baza lui, ea îl susţine. Aşa ar

Scanned with CamScanner

fi susţinut şi literatura exilului o cinematografie care şi-ar fi înălţat pilonii pe temelia ei. Dar probabil că la originea unei asemenea neîmpliniri a stat aceeaşi cauză: proverbiala dezbinare dintre români. Conflictele din comunităţile româneşti din afara ţării, mai ales din America, sunt renumite în întreaga lume. Toţi, acolo, se feresc de români. Acum, când graniţele s-au deschis, când şi România a intrat sau e pe cale de a intra în toate structurile democratice ale lumii, se va mai putea vorbi oare, deşi e greu de crezut că în aceiaşi termeni de până acum, de o problemă a exilului românesc, implicit de o literatură a exilului, sau poate că viitorul ne va oferi surpriza să vorbim de-a dreptul despre o cinematografie a exilului românesc?! Însă oricare ar fi şi cum ar arăta ea, trebuie să se bazeze tot pe literatura română, nu există altă cale. Dacă vrem să fim originali şi inconfundabili şi în această direcţie pozitivă, când planeta însăşi a devenit o civilizaţie a imaginii, nu putem decât să ne bazăm pe poveştile noastre, scrise de ai noştri şi cinematografiate de ai noştri. Restul, tentativa altor cinematografii sau producători de a gândi şi simţi româneşte intră în categoria accidentelor.

Iar accidentele de care am vorbit (**Ora 25**, **Katia**, **Kira Kiralina** etc.) sunt cauzate de interese extraestetice, în principal politice, dar mai ales comerciale. De asemenea, neintegrându-se într-o mişcare programatică şi susţinută, într-un „cadru naţional", cum s-ar spune, tot în categoria „accidente" vom pune şi experienţele rare, unice chiar, din domeniul cinematografiei ale lui Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Eugen Ionescu, Vintilă Horia sau Mircea Eliade.

La urma urmei, de ce marea literatură a exilului nu a produs nici o mică, măcar, cinematografie a exilului, aşa cum poate fi considerată, mutatis mutandis, producţia maghiară din Ardeal în perioada filmului mut, când această parte a României era sub ocupaţie? Pentru că nu a existat acel „*cadru naţional*" având „*graniţă cu Dumnezeu*", pentru că apartenenţa la o patrie înseamnă apartenenţa la o colectivitate, la o cultură, care nu este „*opera unor oameni singuratici*", cum zicea Eminescu, rătăciţi/risipiţi aiurea, ci a unor oameni uniţi, solidari într-o cauză comună, întru acelaşi crez, care au o conştiinţă naţională. Dezrădăcinarea, chiar şi în cazul geniilor, n-a produs niciodată o literatură/o artă pe măsura celor înrădăcinaţi, care nu şi-au pierdut/trădat rădăcinile, chiar dacă talentul lor era mai modest. Cum s-au realizat în afară scriitori sau cineaşti precum Nina Cassian, Ioana Crăciunescu, Timotei Ursu, Virgil Duda, Petru Dumitriu, Radu Dumitru, Vintilă Ornaru, Georgeta Horodincă, Mioara Cremene, Panait Istrati, Al. Mirodan, Mircea Săucan, Andrei Călăraşu, George Astaloş, Nicolae Balotă, Mircea Iorgulescu, Virgil Nemoianu, Lucian Raicu, Bujor Nedelcovici, Alexandru Papilian, Marin Tarangul, Iosif Demian, Ileana Vrancea, Dinu Flămând, Monica Săvulescu, Virgil Tănase, Constantin Stoiciu, M. N. Rusu, Mirela Roznoveanu sau Romulus Zaharia? Şi întrebarea îi poate cuprinde pe aproape toţi artiştii noştri din exil. Sau altă întrebare: se poate compara opera lor din ţară cu cea produsă în afară?,

Scanned with CamScanner

excluzând varianta celor care s-au pierdut pe drum, cum s-a întâmplat cu un cineast, cunoscut în țară, care emigrase și pe care l-am întâlnit la Hollywood și spunea că e de 17 ani în cetatea filmului și cea mai mare performanță a lui a fost aceea de a duce căruciorul cu role!

Și cu toate acestea, având ca reper pe unii români îmbogățiți în străinătate, ori modele obsedante, ca un fel de icoane făcătoare de minuni, cum sunt Brâncuși sau Eliade, tentația de a evada, de a fugi din România este imensă. Mai ales după 1989. Fără să ia nimeni aminte că se petrece și un fenomen invers, un adevărat exod al întoarcerii celor plecați în ultimele decenii, intelectuali în primul rând, în frunte cu artiștii urgisiți. E un exod al Ulișilor care se regăsesc pe sine în matricea natală, pe pământul Dochiei, personajul lui Vintilă Horia care îl inițiază pe desțăratul Ovidiu într-o nouă concepție despre viață și fericire, dominată de credința profundă în nemurirea sufletului și care îl pune în legătură cu zeul ei unic, Zamolxe, care i se revelază în cele două călătorii inițiatice pe teritoriul dac. Prin romanul său, Vintilă Horia, care avea să se identifice, prin ulterioarele sale scrieri, și cu destinul altor mari exilați ca Platon, Boetius sau El Greco, ne sugerează că *adevărata patrie din cer a exilatului este tot patria natală*. El se întoarce, după o călătorie inițiatică pe scara istoriei și a valorilor (din care nu lipsește nici „*spațiul mioritic*"), de unde a plecat.

Nemaivorbind de alt fenomen, acela care a făcut din România, din ospitalitatea și peisajul ei, din platourile de filmare și din studiourile ei de producție, multe noi, înființate după '89, o „locație" ieftină pentru piața mondială de filme, unele foarte importante, ca **Amen** al lui Costa Gavras, o adaptare cinematografică a piesei lui Hochhuth, **Vicarul**, în care joacă peste 70 de actori români, sau filmul lui Franco Zeffirelli **Callas Forever**, închinat marii cântărețe Maria Callas, acelei faze din biografia ei, respectiv ultimele zile de viață, când diva, pierzându-și vocea, nu mai avea nici un viitor și trăia doar cu „fantomele" unui trecut glorios (**Traviata, Norma, Medeeea, Tosca**), film controversat, cu mari vedete (**Fanny Ardant, Jeremy Irons, Joan Plowright, Gabriel Garko**), dar și cu un fotomodel băștinaș și alți actori români aleși pe criteriul *look*-ului, realizat pe platourile Studiourilor Media Pro Pictures (foste „Buftea").

Și totuși, tentația de a trece granița țării este mare, mai ales după ce s-a ridicat viza Schengen. Desigur, cauzele sunt altele, cu toate că nu sunt tocmai noi, au rămas cam aceleași pe care tot Eminescu și Caragiale le-au arătat în literatura și publicistica lor. Guvernanții de azi, după modelul fanariot („*trăim sub Timpul Caragiale*, spunea Ștefan Augustin Doinaș, *care a început de pe vremea fanarioților și nu sunt semne că se va încheia prea curând*"), au adus țara în asemenea hal încât tot poporul e tentat să o ia la sănătoasa. O să ajungem ca în vorba pe care am auzit-o în America: „*România?! Ce țară frumoasă, păcat că-i populată!*" În curând, dacă o ținem tot așa, n-o să mai fie. În acest sens ne pune oglinda și noul cinematograf românesc. Deja subiectele înseși ale unor filme din generația pe care am numit-o „Valul Zero", cum ar fi

Scanned with CamScanner

Occident, se referă la exil ca la o speranţă. O speranţă a întregului popor! Din păcate, şi ultima, cum o văd cele 11 fete din **E pericoloso sporgersi.** Personajele acestor filme, tineri în special, nu trăiesc decât cu gândul la Occident şi America şi nu vorbesc decât despre evadarea în lumea de dincolo de Tisa sau de peste Ocean. De la **Această lehamite** la **Furia**, pe cineaşti nu-i preocupă nici o altă *„tehnică de evadare"*, cum ar spune Eliade. Pentru ei nu există nici cine-adevărul lui Vertov, ci doar *„viaţa aşa cum e"*. Şi ce văd ei? Că toţi vor s-o întindă. Cauza? O problemă de supravieţuire. Niciodată, cred, nici măcar în *mişcarea neorealistă*, cinematograful nu s-a mai identificat atât de mult cu o anumită tendinţă a populaţiei de a evada dintr-o patrie ca dintr-un loc bolnav, otrăvit, maidanez, de parcă ar fi blestemat, de parcă locuitorii ei ar fi pe veci condamnaţi la o existenţă concentraţionară. Patria nu mai e sfântă, ca în proza lui Vintilă Horia şi a altor scriitori din exil. Populaţia şi reprezentanţii ei cinemitici, noii cineaşti, nu se mai gândesc nici la patria din cer, la patria spiritului, ei vor să plece, să fugă oriunde văd cu ochii, oriunde i-ar duce destinul, doar pentru a avea un *job*, doar pentru *„un dolar găurit"*, care să le asigure o existenţă călduţă, uitând că cel mai mare exilat al lumii, Iisus, a spus: *„Scuip din gura mea tot ce-i călduţ!"*

Dacă ar exista fondurile necesare, cred că peste noapte s-ar naşte un cinematograf al emigraţiei, ar renaşte, cred, în variantă românească, eroi ca aceia din filmele lui Chaplin **Emigrantul** şi **Goana după aur**, ca aceia din **Emigranţii** lui Tr...ell şi **Naşul** lui Copolla, ca nefericiţii din **Pâine şi ciocolată**, **Frumos, onest, emigrat în Australia**, **Viaţă dificilă**, **Spaniole la Paris** sau **Şoarecele din America**, dar mai ales ca aceia din filmele şcolii mexicane şi argentiniene, cum ar fi **Rădăcini**, **Dezrădăcinaţii** sau **Incident la graniţă**, care spun totul chiar prin titlurile lor. Nu ar scăpa nici asemănarea cu eroii din filmele produse de unele foste ţări socialiste, cum ar fi cei din parabola maghiară **Şi vrabia e o pasăre!**

Nu ne îndoim că un astfel de cinematograf aparţine viitorului, iar literatura emigraţiei, slab reprezentată până acum în filmul românesc, va constitui temelia cinematografului de mâine. Pentru a fi valorificată filmic, marea literatură a exilului, suntem convinşi, nu are decât şansa cinematografiei naţionale, de a fi abordată din interior, de acasă, din patria ei naturală, altfel nu va rămâne decât o literatură rătăcită, făcută cunoscută conjunctural, printr-o ecranizare sau alta, în funcţie de interese comerciale sau de aspectul ei senzaţional, cum s-a întâmplat în cazul literaturii lui Panait Istrati, vânată în special de cineaştii francezi, dar şi de cei ruşi sau maghiari. Marea literatură a diasporei rămâne să fie doar descoperită, deşi literatura din exil are o calitate magică: ea se autodescoperă, asemenea marilor comori care zac în pământ şi ies deodată, nu se ştie prin ce miracol, la suprafaţă.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

CAMERA-STILOU

În toamna anului 1986, Ion Popescu-Gopo, pe care l-am însoţit într-o călătorie de neuitat prin ţară – el îşi lansa **Rămăşagul**, eu **Convorbirile cu D. I. Suchianu** –, mi-a făcut la un moment dat o mărturisire de suflet:*„Dacă regret ceva în viaţă, este faptul că nu sunt scriitor. Cartea e un miracol. De mic am iubit cărţile. Oriunde mă duc, iau cu mine o carte. Pentru asta nu-ţi trebuie decât un buzunar. Cărţile nu-s pretenţioase, nu-ţi cer nimic. Scriitorul n-are nevoie de nimeni. E doar cu el însuşi. Ca să scrii o carte, nu-ţi trebuie mijloace de transport, cameră de filmat, actori, figuraţie sau peliculă, ai nevoie doar de câteva coli de hârtie şi de un stilou..."* Şi a ţinut-o tot aşa, făcând elogiul cărţii şi al muncii scriitoriceşti. Regretul că nu-i scriitor pornea probabil din insatisfacţia scenariilor pe care le-a scris la filmele sale cu actori, mai ales. Dar ce scriitor mai mare vreţi decât autorul **Scurtei istorii**?! Când în 1957 Gopo lua „Palme d'or" la Cannes cu acest film, Georges Sadoul scria printre alte entuziasme: *„Filmul său acumulează în zece minute idei poetice, într-o povestire umoristică plină de ritm şi de imaginaţie"*. Iar Arghezi era mai mult decât convins că prin Gopo se universalizează înseşi *„fruntariile noastre spirituale"*.

Pentru cine a stat în spatele camerei de luat vederi sau a filmat el însuşi, precum Ioan Grigorescu sau subsemnatul, camera de luat vederi este o **cameră-stilou**. Cum a fost pentru şcoala „noului val" francez, de pildă, a cărei mişcare, prin mariajul dintre scriitori şi cineaşti, a consacrat acest concept (**caméra stylo**), vehiculat de însuşi Georges Sadoul. Ideea a fost, de fapt, promulgată de Alexander Astruc în 1948 şi se referea la regizorul de film care foloseşte camera în mod personal şi creator. El descria camera ca fiind stiloul regizorului. Definiţia sa suna astfel: *„Un regizor trebuie să scrie cu «camera» aşa cum un romancier scrie cu*

stiloul. Cinematograful se va elibera puţin câte puţin de tirania văzului, a imaginii pentru imagine, de anecdotica imediată, pentru a deveni un mijloc de scriere profund şi subtil, ca şi limbajul scris: cinematograful va înlocui romanul, îl va ucide" (**Naşterea unei noi avangărzi: camera-stilou**, în „L'Ecran Français", nr.144/30 martie 1948).

Guido Aristarco a observat însă că „*filmele lui Astruc contrazic această teorie şi că cinematograful a ucis deseori romanul sau mai bine zis multe romane din care s-a inspirat, fără să ofere ceva valabil în locul lor*". Dar Astruc îşi scrisese articolul înainte de a face filme, el debutând abia în 1951 cu **Le Rideau cramoisi** (Perdeaua cărămizie). Aşa s-a întâmplat cu întreg „noul val francez": François Truffaut, Louis Malle, Claude Chabrol, Jean Luc Godard au început prin a fi critici la „Cahiers du cinéma", apoi au devenit regizori. Ei au dezvoltat şi aplicat teoria lui Astruc, cum a arătat Louis Chavet în cartea sa intitulată chiar **Le porte-plume et la caméra** (Stiloul şi camera). Oricum, mariajul dintre scriitori şi regizori a dat capodopere, cum s-a dovedit în cazul colaborării lui Alain Resnais cu Marguerite Duras şi Alain Robbe-Grillet. Aici s-a petrecut, cum am mai arătat, o simbioză de natură proustiană. Alienarea, pe care Proust o atribuia cinematografului (întâi el i-o atribuise, pe urmele lui Baudelaire, fotografiei), s-a arătat a fi o boală cu două tăişuri, dovadă că Resnais şi scriitorii mai sus citaţi au izbutit să realizeze filme pur proustiene, aşa cum Dreyer şi Bergman au creat filme pur kirkegardiene.

Aceste experienţe se pot înscrie, de fapt, în tradiţia şcolii germane de film şi mă gândesc în primul rând la un caz aparte, respectiv la **Volksverband für Filmkunst** (Asociaţia populară pentru filmul de artă, 1928), printre fondatorii săi numărându-se scriitorul Heinrich Mann, regizorul de teatru Erwin Piscator, cel ce a inovat spectacolul teatral prin intercalarea de proiecţii cinematografice în trama scenică (metodă preluată apoi de Brecht, care i-a fost elev), şi regizorul de film G. W. Pabst, care în 1931 avea să ecranizeze piesa **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, la scenariu colaborând şi esteticianul Béla Balázs, songurile fiind creaţia compozitorului Kurt Weil. Avem aici un model de fuziune a artelor. Brecht însuşi, profitând de experienţa cu Piscator şi Pabst, avea să colaboreze în calitate de scenarist la realizarea filmului lui Slatan Dudow **Kuhle Wampe** (1933), considerat primul *film proletar*, dovadă că a fost interzis de cenzura germană, ca şi filmul lui Pabst, de altfel, pe motiv că autorii au pus semnul egal, ca în demonstraţia brechtiană din **Un om = un om**, între bandiţi, poliţişti şi bancheri. Tot cenzura l-a împins şi pe Piscator să realizeze în afară, în studiourile moscovite, singurul său film, **Revolta pescarilor** (1934), o ecranizare după romanul Annei Seghers. Asociaţia însăşi va fi desfiinţată de poliţie, întrucât era deranjată de filmele pe care le crea, în general filme de montaj bazate pe vechile *actualităţi* ale studiourilor U. F. A. De altfel, în curând toată elita Germaniei, care era antifascistă, avea să fie proscrisă şi nevoită să emigreze. Dar pasiunea pentru cinematograf a continuat să dea roade pe alte

Scanned with CamScanner

meleaguri, în primul rând pe cele americane. Interesantă este evoluţia lui Brecht. După întoarcerea din chinuitorul său exil prin mai multe ţări ale lumii, în ultimii ani ai vieţii el a început să-şi monteze la „Berliner Ensemble" cele mai bune piese, lansând aşa-zisele *regizări-model* sau *metoda-model*, din care nu lipseau proiecţiile cinematografice, banda de magnetofon şi, evident, songurile (pe linia acestor modele avea să realizeze în 1980 şi Rainer Werner Fassbinder filmul **Lili Marleen**, cu Hanna Schygulla în rolul principal, film inspirat din povestea unui cântec celebru, iar mai târziu regizorul român Radu Gabrea avea să-şi încununeze opera, cum am arătat, cu o creaţie la fel de brechtiană: **Un bărbat ca Eva**). Mai mult, Brecht înregistra pe peliculă scenele cele mai reuşite, secvenţele-model de regie şi interpretare, practică obişnuită azi, facilitată, evident, şi de tehnica video sau de cea computerizată. În persoana lui Brecht, prin urmele pe care le-a lăsat, se confirmă la modul ideal fuziunea cameră-stilou.

Colaborarea dintre scriitor şi regizor a fost benefică pentru ambele arte, deşi un critic ca George Bluestone, în cartea sa **Novels into Film**, crede că filmul şi romanul *„se întâlnesc într-un anumit punct, pentru a se despărţi apoi, pierzându-şi orice asemănare între ele; în punctul de maximă divergenţă, ceea ce e specific filmic şi ceea ce e specific literar nu se poate schimba fără distrugerea integrală a unei părţi"*. O imagine de junglă, de devorare reciprocă. Lupta dintre Cuvânt şi Imagine a căpătat forme dintre cele mai diverse, până la umilirea celui dintâi, cum demonstrează Jaques Ellul în **La parole humiliée**, carte axată pe relaţia ontologică dintre cuvânt şi imagine. Evoluţia acestei relaţii s-a soldat cu o răsturnare de situaţie, cu degradarea cuvântului. Trăim într-o lume a imaginii. De mici suntem bombardaţi cu imagini. E o saturaţie, o adevărată apocalipsă a imaginii, care duce la umilirea cuvântului, respectiv a oamenilor condeiului. Nu este cazul lui André Malraux, scriitorul care şi-a ecranizat propria operă: **L' Espoir**, realizat în Spania în 1938, sau cel asemănător al lui Jean Cocteau, care prin **La belle et la bête** l-a făcut pe Jean Vidal să scrie: *„O operă de artă, un poem plastic de o rară perfecţiune, frumuseţe în stare pură, rece, intelectuală, chiar matematică"*. Sartre, Greene şi alţi scriitori, în cazul că n-au fost trădaţi, cum a făcut John Huston în **Freud** (1982), care a renunţat, în favoarea unei poveşti romanţate, la scenariul iniţial scris de Sartre, au apărat demnitatea cuvântului, au influenţat filmele la care au colaborat, aşa cum şi filmul a influenţat puternic literatura lor, literatura în general. Romanul **Ulisse** al lui Joyce, de pildă, are o compoziţie cinematografică, el se citeşte din orice punct, procedeul scrierii fiind asemănător cu tehnica filmării, care îi permite cineastului să-şi poată începe turnarea filmului cu orice secvenţă a scenariului. Procedeu pe care îl va folosi şi Henrich Mann în romanele sale, graţie experienţei de la „Filmkunst", ba chiar şi fratele său, Thomas Mann, în **Jacob şi fraţii săi** şi mai ales în **Doctor Faustus**.

Scanned with CamScanner

Dar concepţia discontinuităţii temporale şi spaţiale după fluxul liber al memoriei, conform teoriei lui Bergson, care a demonstrat că mintea, gândirea noastră funcţionează ca un mecanism cinematografic, se întâlneşte în toată marea literatură, de la Proust, Faulkner sau Dos Passos la Camil Petrescu, Nathalie Sarraute, Butor sau Robbe-Grillet. Până la filmul de idei nu mai e decât un pas. Aşa defineau avangardiştii cinematograful, drept o formă de expresie prin care *„un artist îşi poate exprima gândirea, oricât de abstractă ar fi ea. Psihologia, metafizica, ideile, pasiunile sunt domeniul lui"*. Camera-stilou e văzută, deci, ca un ideal creator, formulat încă de pe vremea *„foarfecelui poetic"*, cum numise scriitorul-teoretician Béla Balázs montajul, pe care îl considera echivalentul *„stilului în literatură"*. Fapt însuşit şi de alţi cineaşti, precum Pudovkin, pentru care *„cadrele şi secvenţele corespund cuvântului şi respectiv frazei scriitorului; aşa se face că ceea ce pentru un scriitor este stilul, pentru regizor e modul său particular şi individual de montaj"*. Iată de ce, mai târziu, un Claude Mauriac avea să-i numească pe regizori *„scriitori ai ecranului"*, care *„se exprimă în mod subtil şi complex în film, ca şi literaţii în cărţile lor"*.

Dar încă din antichitate se susţinea că scrisul este o prelungire a văzului. Şi ce este camera, nu o maşinărie care imită ochiul omenesc, care se bazează adică pe principiul acestuia, *persistenţa imaginii*?! Mai mult, ea avea să fie fetişizată într-un asemenea chip încât un cineast ca Dziga Vertov s-a identificat cu ea: *„Eu sunt ochiul camerei! Eu, aparatul, vă arăt lumea aşa cum numai eu pot s-o văd! Eu sunt ochiul cinematografic! Eu creez un om mai perfect decât Adam! Eu sunt cine-ochiul! Cine-ochiul este cine-adevărul!"* Ne aflăm în plin misticism. Camera este văzută ca un miracol, având puteri supraomeneşti. Ea este un nou om, mai perfect decât Adam. Cine-ochiul e copilul mut al camerei-stilou, care, atunci când a prins grai, a devenit o scriitur„ nu doar cu lumini şi umbre, aşa-zisa *„literatură de lumină"*, cum inspirat numise Paul Constantin cinematograful presonor, ci şi cu sunete şi vorbe. Chiar cu multe sunete şi vorbe, ca în superafectatul film **Eu sunt Adam**, care dovedeşte că nu întotdeauna camera şi stiloul stau într-o unitate perfectă: ruptura s-a produs acolo unde cineastul a trădat literatura de pornire, respectiv proza fantastică a lui Mircea Eliade, unde el a amestecat-o cu texte inadvertente, cum sunt cele care privesc trama politică, ancheta stalinistă, cum am arătat. Textul lui Eliade, implicit poetica lui, nu s-a sudat cu viziunea regizorului. „Ochiul camerei" nu s-a dovedit a fi o prelungire a stiloului. Vechiul Adam nu se mai regăseşte în Noul Adam. Acest fapt este posibil când cineastul este şi scriitor. Cine-scriitorul este, de fapt, un cineast care ştie să se folosească de cameră ca de un stilou. Ideal care, am văzut, dă roade adevărate. Şi, în acest context, ar trebui reamintit şi modelul românesc, **Pădurea spânzuraţilor**, unde camera este un martor viu, obsesiv (*„prezentatorul"*, cum o numea Victor Rebengiuc), este acel miracol care scrie destine cu imagini, care dintr-un cadru defineşte soarta unui personaj, ca în prologurile lui Shakespeare.

Scanned with CamScanner

După cum, la fel de pertinent, se poate susţine şi ideea că un scriitor ca Sadoveanu, de pildă, se folosea de stilou ca de o cameră de filmat. Dar nu aşa au procedat cu pana lor şi Homer şi Dante şi Goethe?! Ce să mai vorbim de Shakespeare sau de Caragiale! Nu visa oare un Swift ca din călimara lui să se nască fiinţele pe care le-a creat?! **Condeiul**, a cărui însufleţire se găseşte în atâtea poezii omonime ale lui Arghezi, a fost considerat de scriitori ca un miracol, ca o vrăjitorie din care se ivesc universuri fără de capăt, ca la un cinematograf cu „n" dimensiuni. Gopo oricând ar fi putut imagina un film cu un personaj scriitor din stiloul căruia ţâşnesc fel de fel de personaje şi poveşti! Acel „duh sfânt" mereu invocat, care îi dictează scriitorului ce să aştearnă pe hârtie, este ca un spiriduş, ca un fel de Ariel aflat în stiloul creatorului. Astfel pagina albă devine ca un cer înstelat plin de semne şi minuni. Dar nu în acelaşi fel este văzută de un cineast pânza albă a ecranului?! Desigur, pentru cinematograful comercial, ea este văzută ca o ţintă, camera devine o prelungire a unei arme de vânătoare, în care este vânat tot ce poate aduce câştig, în primul rând omul, ca în filmele de tip mafia sau, mai nou, paparazzo. Vânătoarea de oameni a dat şi capodopere, precum **Conversaţia** (1974) lui Francis Ford Coppola sau **Profesiunea: reporter** (1975), filmul lui Michelangelo Antonioni, cap de serie pentru multe filme inspirate din subteranele mafiei politice, dezvăluite de câte un ziarist tip killer, plătit ca să-şi folosească aparatul de fotografiat ca pe o armă de vânătoare, precum personajul lui Marcel Iureş din **Faimosul paparazzo** (1999), pe urmele eroului unui alt film faimos al lui Antonioni, **Blow-up** (1966).

Indiscutabil, aparatul de filmat, chiar şi în cazul unor astfel de filme, atât timp cât şi ele se bazează pe scenarii – şi încă redutabile! –, este o prelungire a stiloului, un fel de scriere cu imagini şi sunete. Cred că scriitorii care au trecut de la masa de scris în spatele aparatului de filmat au simţit acest lucru, adică au simţit nevoia unei prelungiri a mâinii, de fapt, a gândului, căci, de la Bergson citire, mecanismul gândirii este asemănător cinematografului, nu-i aşa?! Prin cinematograf, gândul mâinii se prelungeşte în gândul simţurilor teoretice, cum numea Hegel văzul şi auzul. Între scriere şi filmare nu-i nici o diferenţă esenţială, schimbi doar mijloacele, cum spunea Pasolini. Şi într-un caz şi în celălalt trebuie să povesteşti. Iar când povesteşti cu imagini şi sunete, tot timpul ai în minte cuvinte, propoziţii, fraze şi, evident, semne de punctuaţie. Nu cred că există în lume vreun cineast analfabet, care adică nu ştie să scrie. Şi chiar dacă ar exista, cum probabil vor exista în viitor la generaţia computerului, nu poate lipsi vorbirea, care este o scriere anticipată. Dar chiar din copilăria omenirii, şi Gopo a dovedit-o genial în **7 arte**, imaginile şi sunetele au devenit scriere, pictură sau muzică. În toate cazuruile, esenţial este să ştii să scrii. Dacă ştii să scrii, ştii să şi filmezi. Această îngemănare îl defineşte pe **cine-scriitor**.

Scanned with CamScanner

A filma este însă forma evoluată a lui a înregistra. *A înregistra* o nuntă, bunăoară, nu-i tot una cu *a face un film* despre o nuntă. Nici un „pozar" nu va putea face un film ca **La o nuntă** al lui Dan Piţa, după scrierea lui Ion Agârbiceanu. Actul de *a filma* presupune deja cunoaşterea şi stăpânirea limbajului cinematografic. A alfabetului filmic, deci. Or, cine stăpâneşte acest alfabet, ştie să şi scrie. Dovadă că sunt cineaşti care nu numai că îşi scriu singuri scenariile, dar simt nevoia să scrie şi cărţi, să treacă din spatele aparatului de filmat la masa de scris, să-şi exprime trăirile şi prin cărţi. Aşa au făcut John Huston, Fellini, Bergman sau Pasolini, iar la noi Marin Iorda, Jean Mihail sau Victor Iliu, şi, mai nou, Mircea Daneliuc sau Ioan Cărmăzan. Zeci de cineaşti simt nevoia să-şi povestească viaţa de pe platourile de filmare. Nu mai vorbesc de actorii de film, care şi-au „tipărit" această experienţă, de la un Anthony Quinn şi Frank Sinatra la Sean Connery şi John Travolta. Şi aici lesne s-ar putea adăuga cazul actorilor-scriitori, precum ar fi la noi Toma Caragiu, Ion Lucian, Vasile Niţulescu, Flavia Buref, Ernest Maftei, Mircea Albulescu, Ioana Crăciunescu sau Mircea Diaconu. Nevoia de a trece din spatele camerei de filmat la masa de scris este consubstanţială creaţiei şi defineşte deopotrivă pe omul de film ca şi pe scriitor. Iată ce declara Malvina Urşianu într-un interviu la care ne-am mai referit: *„Mi-am ratat posibilitatea de a face literatură din cauza scenariilor care trebuie să aibă o rigoare anume, impusă de regulile filmului. Dar şi aşa, cred că scenariile mele sunt literatură de bună calitate. Poate, când voi abandona filmul, voi aborda literatura*" („Cronica Română" din 8 mai 2003). În această categorie, a *literaturii scenaristice,* pot intra mulţi cineaşti, în frunte cu Gopo şi Lucian Pintilie, care chiar şi-a publicat câteva dintre scenariile sale într-o carte. După cum sunt şi scriitori care simt nevoia să treacă de la masa de scris în spatele aparatului de filmat. Este semnificativă în acest sens „lecţia" lui Nicolae Breban, care a demonstrat că un bun scriitor poate fi şi un bun cineast, ecranizându-şi singur romanul **Animale bolnave**, din care a rezultat mult controversatul film **Printre colinele verzi** (1971), cu care însă scriitorul-cineast a ajuns şi la Cannes!...

Nu ne îndoim că, dacă ar fi avut posibilitatea să facă film, mulţi scriitori ar fi făcut-o foarte bine. Un caz aparte pentru tema de faţă îl reprezintă Mihail Sebastian, care mânca cinematograf pe pâine, ca să zic aşa, fiind nu numai un asiduu spectator, dar şi un critic exigent de film, cum am avut ocazia să arătăm. Mai mult, cinematograful era ca un drog, îi stimula fantezia creatoare, îl ajuta să *vadă* literar şi mai ales teatral. Sunt tulburătoare paginile de jurnal în care Mihail Sebastian descrie cum şi-a scris piesa **Ultima oră**, cum şi-a căutat Muza inspiratoare. Avea nevoie de un stimulent care să-i declanşeze mecanismul creator. L-a căutat în *„Pascal (Les provinciales)*". Apoi: *„L-am abandonat azi pentru Pagnol. Voi ceti câteva piese, ca să mă apropiu de teatru*", nota el în 3 ianuarie 1942. Ca revelaţia propriu-zisă să-i vină într-o... sală de cin-

Scanned with CamScanner

ematograf: *„Ieri după-masă, în fine, în timp ce vedeam un film, mi s-a părut deodată că «am găsit». Aveam o idee, un titlu («Alexandru cel Mare») şi două personaje. Am ieşit de la cinematograf într-un fel de excitare optimistă (ca totdeauna când «văd» un proiect de carte sau de piesă). Pe drum spre casă, ideea dobândea contur, se împlinea..."* Această consemnare din 7 ianuarie 1942 este o urmă transestetică preţioasă, o adevărată ars poetica explicită privind laboratorul de creaţie al unui mare scriitor, un document de interferenţă a limbajelor, o dovadă clară despre felul cum cinematograful poate influenţa literatura. Arta filmului şi arta scrisului trăiesc din această reciprocitate. Nu ne îndoim că mulţi scriitori, precum G. Călinescu, şi-au găsit Muza în/la cinematograf. Muza, adică *„excitaţia optimistă"*. Pe care cineaştii o găsesc în literatura care îi inspiră. Mariajul e mai mult decât benefic pentru ambele arte. Nicolae Breban a dovedit-o. Apoi un Petru Popescu, mai ales prin realizările sale americane.

În acest fel, chiar dacă această experienţă, de a substitui stiloului camera de filmat, nu i-a stimulat şi pe alţi confraţi, ca Titus Popovici, Ion Băieşu, Nicolae Ţic, Fănuş Neagu sau Eugen Barbu, se continua o tradiţie. Să nu uităm că începuturile filmului românesc sunt legate de nume de scriitori ca Liviu Rebreanu, Emil Gârleanu, Corneliu Moldovanu sau Victor Eftimiu, care nu numai că au conlucrat cu noua artă, dar au stat şi în spatele camerei de luat vederi. **Ghinionul** şi **Cetatea Neamţului** sunt primele dovezi în acest sens. Fără îndoială, cei dintâi cineaşti şi critici de film de la noi au fost scriitorii. Şi această prioritate s-a menţinut de-a lungul întregii istorii a filmului românesc. Din păcate, cinematografia noastră nu a avut un program de anvergură cu bătaie lungă. Proiectele ei au fost conjuncturale sau pe o perioadă relativ scurtă. Totul s-a făcut la întâmplare. În epoca filmului mut, statul nu s-a implicat în nici un fel, iar când s-a implicat, cum s-a întâmplat în epoca socialistă, a făcut-o de pe poziţia unui jandarm, transformând cinematograful, după un principiu leninist, într-o armă de luptă ideologică: cine nu e cu noi, e împotriva noastră, cine priveşte în urmă, e retrograd, cine priveşte înainte cu elan „hei-rupist", e „om nou". Tot ce aparţinea perioadei burghezo-moşiereşti trebuia privit cu mânie proletară şi dezgust şi prezentat ca o lume decăzută şi mizeră (de la **Dincolo de barieră** la **Figuranţii** sau **Domnişoara Aurica**), iar tot ce aparţinea istoriei făurite de comunişti trebuia privit cu optimism, în roz (de la **Răsună valea** la **Zile fierbinţi** sau **Clipa**). Această vedere mioapă, dihotomică, a fost atât de bine slujită de o armată de activişti în frunte cu unii iluştri condeieri, ca Ion Brad, Dumitru Ghişe, Corneliu Leu, Dumitru Matală, Ion Bucheru sau Eugen Mandric, încât ea se regăseşte şi în filmele mai sofisticate, care încercau să păcălească cenzura, precum **Croaziera**, **Mireasa din tren** sau **Stop cadru la masă**. Câtă distanţă faţă de proiectul unei cinematografii naţionale susţinut de înaintaşi, în frunte cu marii scriitori, unii dintre ei implicându-se chiar în organismele

Scanned with CamScanner

de conducere ale cinematografiei, cum au f„cut-o Liviu Rebreanu, Ion Minulescu, Ion Pillat, Emanoil Bucuţa, Ion Marin Sadoveanu, Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Al. Rosetti, I. Al. Br„tescu-Voineşti sau Mihail Dragomirescu. Exista chiar o hotărâre înţeleaptă, anume ca dialogurile din filmele străine să se facă de către membri ai Societăţii Scriitorilor Români. Dar s-a mai respectat în anii „regimului popular" un asemenea criteriu profesionist, care garanta calitatea traducerii?! Totul a devenit o maşinărie politică pusă în slujba unei lozinci: „*Cu poporul şi pentru popor*". Arta, marea artă, precum opera lui Brâncuşi sau Enescu, era considerată decadentă, elitistă. „*Cu poporul şi pentru popor*" era, conform unui slogan leninist, doar cinematograful, confundat cu o tribună de partid, cu o armă de luptă ideologică. Cincinalele comuniste, deci, au transformat şi cinematograful într-un produs de serie, într-o marfă de propagandă. Dovadă rebuturile sale, dovadă că mulţi scriitori, poate cei mai mulţi, nu au luat filmul în serios. Mai exact, l-au considerat... industrie, nu artă. Sau, cu expresia pionierilor, l-au considerat „*artă de pricopseală*", această atitudine fiind o boală veche pe malurile Dâmboviţei. Ca atare, nu au urmărit decât câştigul bănesc.

Cazul cel mai flagrant îl reprezintă Eugen Barbu, care, relansând filmul cu haiduci, a deschis apetitul scriitorilor pentru „comerţul" cu filme. Aproape de el poate fi aşezat Francisc Munteanu, dar şi Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Paul Anghel, Eugen Mandric, Ion Băieşu, Nicolae Ţic şi mulţi, mulţi alţi „profesionişti", mai mari sau mai mici, care s-au aruncat asupra „prăzii" fără milă, cei mai prolifici dintre ei renunţând, din păcare, la menirea principală, aceea de a scrie şi scoate cărţi. Au preferat o ipostază mai comodă, turnându-şi adesea minciunile într-un tipar de împrumut, comercial, garantat de case mai mari, cum era „uzina de basme" hollywoodiană. Buftea devenise un laborator sui generis unde se petrecea „minunea" îngemănării unor scheme de împrumut cu tezele partidului. Şi „condeieri" instruiţi în acest sens se găseau la toate redacţiile ziarelor. Celebrul Caracudi al lui nenea Iancu reînvia nesperat în salopeta socialistă, căci oricând găseai în sertarul unui astfel de „profesionist" variante de scenariu aplicabile la o situaţie sau alta, după cum se mişca mâna cu indicaţii preţioase a Numărului Unu sau Numărului Doi, cum le-a spus Mircea Eliade în romanul său **Nouăsprezece trandafiri**. O listă impresionantă de astfel de „colaboratori", cum mai erau numiţi „făcătorii" de scenarii, vorbeşte de la sine despre „calitatea" cincinală a muribundului film socialist: Mihai Stoian, Nicolae Dragoş, Ilie Tănăsache, Mircea Herivan, Alexandru Brad, Nicolae Cristache, Liviu Timbus, Aristide Butunoiu, Sanda Faur, Rodica Padina, Melania Chiriacescu, Dumitru Buznea, Nicolae Ştefănescu, Beno Meirovici, Mihai Vişoiu, Mihai Creangă, Dumitru Titus Popa, Romulus Lal, Sorin Stanciu, Fl. Al. Năstase, George Anania, Dorel Dorian, Mircea Mohor, Virgil Mogoş, Tudor Băran, Florian Avramescu, Virgil Duda, Marcel Păruş, Gheorghe Manolu, Virgil Mogoş, Dragomir Horomnea, Mihai Vasilescu, Vintilă Ornaru, Eugen Mandric, Vasile

Scanned with CamScanner

Băran, Al. Struţeanu, Petre Luscalov, Platon Pardău, Chiril Tricolici, Romulus Bărbulescu, Mircea Burada, Grigore Zanc, George Şovu, Silviu Georgescu, Nicuţă Tănase, Simion Macovei, Petre Bărbulescu, Sorin Holban, Ştefan Dimitriu, Dragoş Vicol, Doru Davidovici, Florin N. Năstase, Dumitru Buznea, Gheorghe Manoliu, Constantin Munteanu, Haralamb Zincă, Vasile Chiriţă, Petru Vintilă, Ştefan Iureş, Constantin Novac, Mircea Gândilă, Paul Eugen Banciu, Constantin Bordeianu, Mihai Opriş, Nicolae-Paul Mihail, Costache Ciubotaru, Vintilă Corbu, Dinu Săraru, Anda Boldur, Constantin Voivozeanu, Marian Iordache, Anghel Mora, George Arion şi mulţi alţi confraţi de suferinţă, care, în numele câte unei găselniţe, voiau chipurile să dea o gură de aer muribundului, să scoale din morţi cinematograful socialist, care se transformase într-o tribună de propagandă a PCR, foarte mulţumit de „rezultatele conlucrării" cu „oamenii condeiului". De altfel, avalanşa atâtor scriitori şi publicişti către noua tribună se datorează numărului mare de filme care se produceau în acea epocă (se ajunsese la peste 30 de filme pe an!) şi care înghiţeau scenarii pe bandă rulantă. Nu se făcea nici o selecţie, calitatea era pe ultimul plan. Nu conta decât să se bifeze tema cutare sau cutare indicată de partid. Practica substituirii era curentă, în jurul fiecărui Nume existau tot felul de „negri", care acceptau compromisul, acest gen de relaţie, comparabil cu prostituţia, pentru bani. Autorii consacraţi erau trecuţi pe generice numai cu numele, ei mulţumindu-se să încaseze bani nemunciţi, munceau doar „negrii" în locul lor şi aceştia erau foarte harnici şi abili, comiteau scenarii pe bandă rulantă, adaptându-se ca nişte cameleoni la planurile tematice şi de producţie, care se schimbau de la o cuvântare la alta (şi erau tare dese!) a Numărului Unu! Iar azi, unii din ei, precum Florian Avramescu, îi contestă cu vehemenţă pe cei de numele cărora se agăţau ca scaiul ca să fie şi ei „în cărţi", fără să se gândească la faptul că nimeni nu i-a obligat să se complacă în această prostituţie. Iată cauzele atâtor filme proaste! Şi ne mai mirăm că problema cheie a falimentarului film socialist a fost scenariul, care a făcut în epocă obiectul atâtor „dezbateri", ca într-o comedie absurdă fără sfârşit!

În mod paradoxal, aşa cum literatura mitică sau literatura clasicilor a salvat filmul românesc, tot scriitorii au fost aceia care au pus umărul la compromiterea şi asfixierea cinematografului socialist. Şi au luat-o chiar din faşă, mai ales prin comentariile pe care le-au scris pentru filmul documentar, arma ideologică cea mai des folosită de partid. Nu a scăpat de la compromis nici Geo Bogza. Ce să mai spunem de cei care erau gata convinşi, ca Marcel Breslaşu, Demostene Botez, Mihai Beniuc, Dan Deşliu, Paul Anghel, Nicolae Ţic şi mulţi alţii. La fel au stat lucrurile şi în filmul de ficţiune, începând cu **Mitrea Cocor** şi până la uriaşa producţie a anilor '80, care a fost slujită de o întreagă armată de scriitori şi publicişti ca aceia înşiraţi mai sus. Poate de aceea, ca o reacţie la această maculatură, regizorii autentici au apelat la clasici şi au început să-şi scrie ei scenariile. Adevărata supravieţuire a filmului românesc s-a datorat marii literaturi. Şi nu numai celei române, ci şi literaturii străine.

Scanned with CamScanner

Veritabile oaze s-au dovedit filmele inspirate din scrierile lui Cehov (**La mere**, Iulian Mihu, Manole Marcus, 1956), Jaroslav Hasek (**Aventurile bravului soldat Svejk**, Geo Saizescu, 1956), O'Henry (**Darurile magilor**, Miliutin Obradovici, Silviu Dimitrovici, 1956), Goldoni (**Bădăranii**, Sică Alexandrescu, Gheorghe Naghi, 1960), Mark Twain (**Aventurile lui Tom Sawyer**, Mihai Iacob, Wolfgang Liebeneiner, 1968), Oscar Wilde (**Prinţul fericit**, Aurel Miheles, 1969), Jules Verne (**Castelul din Carpaţi**, Stere Gulea, 1981) sau François Villon (**François Villon, poetul vagabond**, Sergiu Nicolaescu, 1989), nemaivorbind de filmele documentare şi mai ales de cele de animaţie pentru care literatura universală a fost o mană cerească, precum **Ucenicul vrăjitor** (Bob Călinescu, 1957), după Goethe; **Romeo şi Julieta** (Bob Călinescu, 1968), după Shakespeare; **Orice naş îşi are naşul** (Victor Antonescu, 1968), după Gogol; **Greierele şi furnica** (Victor Antonescu, 1969), după La Fontaine (există un întreg ciclu inspirat de fabulele lui La Fontaine, din care s-a compus lung metrajul **Lumea animalelor**); **Hidalgo** (Ion Truică, 1975), după Cervantes; serialul **Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor** (Victor Antonescu, 1986 – 1993), după Dumas; **Carnavalul** (Ion Truică, 1972), după Andersen, şi multe altele. Dar evadarea în lumea muzicii sau picturii?! Şi e suficient să ne gândim la filme ca **Uciderea pruncilor** (Ion Bostan, 1958), după Bruegel, sau la **Cântecele Renaşterii** (Mirel Ilieşiu, 1969), un portret al corului Madrigal, film care a obţinut „Palme d'or" la Cannes. Nu cred că există regizor important din domeniul documentarului sau al animaţiei care să nu fi simţit nevoia unei respiraţii universale şi pe care să nu fi încercat să o materializeze. După cum o altă alternativă la producţia socialistă a fost recurgerea la regizori sau actori străini, practică veche a cinematografiei noastre, încă de la debuturile ei, culminând cu filmele lui Martin Berger, iar în epoca de care vorbim, benefică s-a dovedit a fi colaborarea cu regizorii francezi Marc Maurette (**Citadela sfărâmată**, 1957), Louis Daquin (**Ciulinii Bărăganului**, 1958), Henri Colpi (**Codin**, 1963; **Steaua fără nume**, 1966) sau însuşi René Clair (**Serbările galante**, 1966), schimb de experienţă care avea să stimuleze superproducţiile internaţionale ale lui Sergiu Nicolaescu, de la **Dacii** (1967) la filmul închinat lui François Villon.

Se produceau zeci de filme şantieriste, propagandistice, dar toate la un loc nu făceau cât o singură ecranizare autentică! Uriaşa producţie socialistă păleşte în faţa unui singur mediu metraj ca **Fefeleaga**, bunăoară. Indiscutabil că literatura, marea şi mica literatură, a fost o temelie sigură nu numai pentru valoarea unor filme, dar şi pentru succesul lor. Există chiar opinia, verificată în practică de-a lungul istoriei cinematografului, că literatura, romanul în special, este garanţia succesului şi că nimeni nu investeşte într-un film dacă nu se porneşte de la un roman verificat la public. Aşa a procedat Martin Berger, care a ştiut să ia banii statului român plecând de la două romane de succes. Aşa a procedat şi un alt animator al filmului românesc, scriitorul Nicolae Porsenna, care,

Scanned with CamScanner

entuziasmat de succesul filmului **Iancu Jianu** al lui Horia Igiroşanu, nu numai că a pledat pentru *„o industrie cinematografică naţională"* (vezi „Rampa" din 13 februarie 1929), dar chiar a şi pus umărul la realizarea ei, fiind sufletul unui film de mare răsunet în anii de risc ai sonorului, Se **aprind făcliile** (1939), în care şi-a investit tot ce avea. Câţi din cei citaţi mai sus, începând cu Eugen Barbu, care a câştigat enorm de pe urma erzaţurilor sale cinematografice, a investit măcar un leu în producerea vreunui film românesc?! Încrederea lui Porsenna în succesul filmului său se baza pe un argument imbatabil, cum declara el într-un interviu apărut în „Universul" din 29 noiembrie 1939: *„Mai întâi că filmul m-a costat o avere. Cel puţin atât cât au costat la un loc toate filmele româneşti care au fost făcute până acum. Apoi filmul are la bază un roman. O operă literară de temeinic succes. Aşa cum au aproape toate filmele mari străine. Nu un scenariu improvizat, fără suportul verificării sale anticipate în masa cititorilor"*. Or, pe ce s-a „bazat" gigantica producţie socialistă?! Pe maldăre de scenarii improvizate, pe aşa-zisele „scenarii originale" pentru aşa-zisele „filme de actualitate", ca şi cum un film după **Divanul** lui Dimitrie Cantemir nu poate fi de actualitate! Confuzia dintre politic şi actualitatea estetică, aşa cum am arătat când am vorbit despre ecranizările după Caragiale, a dus la realizarea, pe banii contribuabililor, a unui şantier de producţie unde se scoteau pe bandă rulantă tot felul de maculaturi cinematografice care îşi dădeau sfârşitul înainte de-a se naşte tocmai pentru că scenariile lor se raportau doar la actualitatea imediată, aşa cum o „eradica" partidul.

Alternativa a venit, cum am spus, din partea acelor cineaşti care au apelat la surse literare verificate la public. As în acest sens s-a dovedit a fi Sergiu Nicolaescu, chiar dacă filmele sale nu s-au ridicat la nivelul operelor inspiratoare, însă au avut un succes indiscutabil, în special **Osânda** (1976), după **Velerim şi Veler Doamne** de Victor Ion Popa, şi **Ciuleandra** (1985), un **remake,** o replică la „aberaţia" lui Martin Berger. Şi cred că filmul românesc ar fi avut mult de câştigat dacă şi „clasicii în viaţă", Zaharia Stancu, Horia Lovinescu, Eugen Jebeleanu, Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu sau Dumitru Radu Popescu, nu făceau compromisuri şi se implicau nemijlocit, nu numai ca scenarişti, ci şi ca regizori, în producţia filmelor care îi reprezentau, cum făcuse un Liviu Rebreanu sau Camil Petrescu, care a preferat să nu i se ecranizeze scenariile decât să i se schimbe vreo virgulă, cazul exact contrar fiind cel al lui I. D. Sârbu, care şi-a adus scenariul său **Bivolitele,** comparabil cu prozele lui Caragiale sau cu piesa **Rinocerii** a lui Eugen Ionescu, scenariu publicat în 1958 în revista „Film", la forma derizorie care a dat filmul **Corigenţa domnului profesor** (1968), în regia lui Haralambie Boroş, un regizor care a stricat multe idei bune. Regizori-gropari, care au mediocrizat scenarii sau opere literare, au fost destui. Eu nu mi-am lăsat şi nu mi-aş lăsa în ruptul capului un roman pe mâna unui astfel de „făcător". Câţi scriitori au avut însă puterea să reziste tentaţiilor

Scanned with CamScanner

industriei cinematografice dirijate de partid sau au pus efectiv mâna pe **camera-stilou** să-şi scrie ei filmele?! Cu excepţia lui Nicolae Breban şi Ioan Grigorescu, care avea să facă minuni (serialul TV **Spectacolul lumii** şi filmul de montaj **Mondo Umano**), restul scriitorilor mari au privit cum se compromite o artă chiar sub streaşina lor. Dacă toţi aceşti scriitori ar fi lăsat măcar un film, un **Mondo Umano** al lor, cum s-a întâmplat la ruşi, la polonezi sau cehi, cu totul altfel cred că s-ar fi scris istoria filmului românesc în acei ani! Şi nu doar a filmului, ci chiar istoria însăşi! Filmul românesc nu a avut disidenţi cum au avut scriitorii sau lumea teatrului, care, prin subtile spectacole politice după clasici, a pregătit starea sufletească a românilor pentru evenimentele din decembrie '89. Semnalele de „disidenţă" ale cineaştilor noştri sunt cu totul accidentale şi le numeri pe degetele unei mâini: **Glissando**, **De ce trag clopotele, Mitică?**, **Sezonul pescăruşilor**, **Faleze de nisip** şi **Noiembrie, ultimul bal** (apropo de ultimul Congres al partidului, deşi filmul nu are nici o legătură cu acest eveniment, legătura fiind făcută „post mortem" de unii critici). Adevărata disidenţă o constituie arta, marea artă. Nu disidenţa, ci *rezistenţa* defineşte un artist autentic. Un roman ca **Delirul** a avut/are un impact mult mai puternic şi de durată decât zeci de pelicule anoste despre comisari care acuză sau Mărgelaţi care taie şi spânzură!

Din fericire, au existat şi cineaşti şi colaboratori de-ai lor, scriitori, care nu şi-au trădat crezul, care şi-au păstrat „orgoliile", ca Augustin Buzura, care au rezistat ispitelor ideologico-pecuniare şi au păcălit cenzura în stilul, deja consacrat, al lui René Clair. Şi cred că prin arta sa şi Ion Popescu Gopo a fost un rezistent şi, deci, poate să doarmă liniştit acolo unde e, în Parnasul Muzelor, cărora, nu mă îndoiesc, le-a scris multe poveşti cu omuleţi. El a câştigat „rămăşagul" cu scriitorii „disidenţi". Scrisul lui a rămas pe peliculă. Poate că de la el şi de la confraţii mai mari mi se trage şi mie „orgoliul" de a face filme pe peliculă. Şi nu orice fel de filme. Filme de la care să înceapă o nouă istorie a filmului românesc.

Când am citit care era părerea lui G. Călinescu despre scriitorii români, despre artistul român în general, şi anume că e tare în proiecte pe care însă nu le duce până la capăt, le abandonează, am vrut să-i demonstrez contrariul, dat fiind că observaţia sa se potriveşte mai ales în domeniul cinematografiei. Lipsei ei de perspectivă şi de program, i-am răspuns în stilul pionierilor, care visau o cinematografie naţională pe baza valorilor româneşti perene. Ce i-a lipsit atâţia ani cinematografului autohton? Credinţa, Dumnezeu. Şi m-am gândit să realizez o amplă frescă a culturii române, să privesc marile sale personalităţi, viaţa şi opera lor, din perspectivă religioasă. Şansa de a realiza acest proiect mi-a fost dată de redacţia „Viaţa spirituală" a televiziunii române. Aici am realizat pe peliculă – şi cu actori – peste 60 de eseuri cinematografice. Acest proiect, la care se puteau înhăma până la adânci bătrâneţi şi alţi

Scanned with CamScanner

colegi mai tineri, mi-a fost însă paralizat de persoane limitate, irresponsabile, care nu vor să arătăm lumii cum trăieşte fiinţa naţională pe verticala ei. Această tragică decapitare am descris-o în mai multe cărţi, cum ar fi **Teroriştii din Turn**. Cui foloseşte că azi nu mai continuă nimeni acest proiect, înlocuit cu grile rudimentare care amintesc de planurile cincinale şi de indicaţiile primite de „sus"?! Te uiţi la o emisiune despre profesionişti şi te doare inima când observi că e făcută neprofesionist! Or, tocmai acest lucru este nepermis. Nu se poate crea pe brânci, nu se poate face artă adevărată în umilinţă, fără orizont şi fără demnitate.

Nu poţi face televiziune, film, teatru, artă, fără profesionişti şi, implicit, fără libertate de expresie. Istoria filmului românesc este în cea mai mare parte a ei un balast neprofesional. Profesionişti ca Eisenstein sau Visconti au putut realiza, în condiţii improprii, capodopere cu neprofesionişti (vezi **Crucişătorul Potiomkin** sau **La terra trema**). Cineaştii sau teleaştii noştri, în condiţii ideale chiar, dau dovadă de diletantism. Invazia neprofesioniştilor care fac filme şi tot felul de emisiuni te sperie. Ideea de televiziune naţională este tot mai vârtos îngropată pe orizontala unei istorii care se face din afară şi se fabrică de la un guvern la altul. Fără profesionişti şi fără perspectivă nu putem exista ca neam, ca spiritualitate. Fără spirit critic, totul se duce de râpă. Este timpul ca scriitorul-cineast, omul liber din chilia sa de lucru şi rugăciune, să reînvie, să preia mesajul pionierilor şi să-i dea o nouă viaţă. Este mai mult ca sigur că regizorii care s-au apropiat de marea literatură au făcut-o cu sentimentul că se apropie de nişte mari profesionişti, cu vocaţia perspectivei. Scriitorul este un model de rezistenţă profesională. El are şansa că este singur cu Dumnezeu. Numai în singurătatea creaţiei se pot reîncărca energiile sufleteşti. Filmul trebuie să se întoarcă la izvor. În momentul de faţă, cinematograful românesc este atât de debusolat încât e pe cale să se sufoce, dar pe celălalt sens al istoriei. Înfundătura în care se află se datorează lipsei de energie dumnezeiască şi de perspectivă. Cinematograful românesc de mâine ori va avea profesionişti pătrunşi de această perspectivă, moştenită de la înaintaşi, ori nu va mai fi deloc.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

REMAKE

Literatura a scos de multe ori din impas filmul românesc. Ea a relansat, când cineaştilor le era mai greu, cinematograful pe calea cea bună. Gurile de aer proaspăt din istoria neverosimilă a filmului românesc s-au datorat surselor literare. Ele au marcat toate etapele importante ale destinului său, de la **Independenţa României** şi **Cetatea Neamţului** la **Venea o moară pe Siret** şi **Ciuleandra**, de la **O noapte furtunoasă** şi **Visul unei nopţi de iarnă** la **Pădurea spânzuraţilor** şi **Baltagul**, de la **Nunta de piatră** şi **Tănase Scatiu** la **Glissando** şi **Moromeţii**. Fapt valabil şi în zona documentarului şi a animaţiei.

Şi în aceşti ani de debusolare postdecembristă, când filmul românesc se află într-o fază scatologică, tot literatura va fi cea care îl va scoate din hazna. **Căcănarii** lui Havel au ajuns pe malurile Dâmboviţei la forme paralizante. Realitatea e văzută ca o latrină rău mirositoare. „*Miasmele de parfume*", cum definea Arghezi opera lui Caragiale, au rămas fără „parfume". Totul e privit în negru. Nimic nu mai e roz. Nimeni nu mai priveşte şi spre cer. Mizerie, gropi, cerşetori, câini vagabonzi, escroci. Toţi, în ultimele producţii mai ales, fie că e vorba de **Filantropica** (2001) şi **Occident** (2002), fie de **Furia** (2002) şi **Raport despre starea naţiunii** (2003), inspiră dejecţia unui cadavru. Istoria a ajuns o ruşine draculizată, răstălmăcită ca în **Vlad, nemuritorul** (2002), o eroare produsă de/la masa nechemaţilor, care îşi intră în mână, precum **Garcea şi oltenii** (2002). Încet, încet au prins „gustul" şuşanelei cinematografice, care va deveni o regulă. Dar însuşi scriitorul, intelectualul în general, este demitizat, batjocorit, redus la o condiţie subumană. Cum poate el depăşi sau ieşi din această situaţie? Devenind un interpret ideal al unui scenariu compus de un capo mafioso, adică devenind şi el un escroc de frunte al marginalizaţilor soartei, care, astfel, nu vor mai fi

chiar aşa de marginalizaţi, vor trăi ca în visul lor de aurolaci. Cât de departe suntem, ce involuţie morală şi estetică, faţă de imaginea scriitorului interbelic sau de aceea creată de Tudor Muşatescu în **Visul unei nopţi de iarnă**, piesă ecranizată în 1946 de Jean Georgescu. Au dispărut şi lirismul, şi umorul. Vagabondul chaplinian participă acum la crearea şi funcţionarea unei lumi răsturnate. Trăim cu visul la Occident şi facem din „filantropie", adică din escrocheria organizată, o psihoză colectivă, o infrastructură statală. Minciună, înşelătorie, furie cu bulibaşi şi bulibaşe, cu „baroni" care îşi ascund crimele sub „Mâna Maicii Domnului", cu tot felul de Mechi Şişi ai lumii interlope, cu înscenări perfect jucate, precum „căsătoria" din **Filantropica**, pe care Mircea Diaconu o mai jucase în **Buletin de Bucureşti**! Incredibilul este normalizat, transformat în melodramă bine mascată.

Încercarea de a pune societăţii româneşti oglinda în faţă nu este însă documentară, ci „artistică", „jucată", deci falsă, aşa cum actorii care îi joacă pe nebunii din **Raport despre starea naţiunii** îşi bat joc de imnul naţional! Ce să mai spunem de **Pepe şi Fifi** (1994), care este narat ca un fel de „profesiune de credinţă" a celor doi scenarişti, Ioana Eliad şi Dan Piţa, reprezentaţi prin două „portavoci", un cerşetor bătrân şi un infirm tânăr (Carol), care emit „judecăţi de valoare" călăuzitoare, după modelul îraisonneurilor" puşcăriaşi din serialul american **OZ – închisoarea federală**, de genul: „*Să ştie toată lumea că m-am căcat pe mine*", sau „*Omenirea este o balegă, iar oamenii sunt nişte viermi care se nasc din această balegă*". Aceste filme, la care regizorii sunt şi scenarişti, ba chiar cine-scriitori, exagerează voit, împingând lucrurile la extrema cea mai de ocolit a naturalismului. Se urmăreşte abolirea convenţiei, redarea nudă a realităţii, dar nu cum o făcuse Vertov, care visa să creeze „*un om mai perfect decât Adam*", ci prin sincronizarea cu ceea ce e mai trivial în această realitate.

Andrei Wajda vorbise incriminat, fără să trădeze nici o clipă limbajul artistic, despre **Omul de marmură** şi **Omul de fier**, tânăra generaţie de cineaşti, pe urmele anomice şi angoasante ale lui Daneliuc din **Această lehamite** şi mai ales ale lui Pintilie din **Balanţa** şi **Prea târziu**, vorbeşte cu voluptate sadică, în afara oricărei măsuri, despre „Omul de căcat", cuvânt impardonabil, dar inevitabil, un fel de „fuck you" neaoş, rostit cu saţietate în filmele de „ficţiune" ale momentului. **Asphalt Tango** (1997) chiar se termină cu acest cuvânt, rostit ca o concluzie de personajul care dorise cel mai mult să evadeze din această „*ţară de rahat*" şi care până atunci nu vorbise decât în franceză! Şi rosteşte acest cuvânt de parcă ar spune „la dolce vita". Însă ingenua copilă aflată pe malul celălalt al Styxului, Ispita felliniană a eroului debusolat (Marcello Mastroianni), ajuns la capătul disperării, exprima nu numai frumuseţea şi puritatea, pe care el le pierduse, dar mai ales speranţa într-un nou orizont. Acest final al unuia din cele mai tulburătoare filme din lume este însă caricaturizat în **Asphalt Tango**, calchiat în bătaie de joc. Aceasta

Scanned with CamScanner

este faza în care noii cine-ochi-işti îşi manifestă defulările şi îşi vomită complexele. Încă o dată constatăm că, precum în parabola lui Iulian Mihu, **Flăcăul cu o singură bretea**, cinematografului românesc îi lipseşte o bretea, breteaua măsurii, a valorii, de aceea arată ca un flăcău cu pantalonii pe vine!

Din (ne)fericire, cum poate să constate oricine călătoreşte în lume, şi alţii nu sunt nici mai buni, nici mai răi decât noi. În orice caz, nici o ţară, nici un neam nu pot fi de c...! Nici românul, nici ţara lui nu pot fi de natură scatologică. Românul şi ţara lui sunt de natură divină. Aceşti cineaşti, care fac totuşi filme fără restricţii în ţara pe care o înjură cu aprindere, sunt probabil atât de scârbiţi de ei înşişi încât văd în jur numai mizerii. Mizerii alimentate de alte mizerii, care devin supermizerii. Lor, unora ca ei, trebuie să le reamintim acel moment din zilele fierbinţi ale „revoluţiei române" când la postul public de televiziune a apărut Victor Rebengiuc, care a pus pe masă un sul de hârtie igienică. L-am adus, a zis marele actor, pentru cei care mănâncă c... şi trebuie să se şteargă la gură! E o imagine simbol, care a rămas lipită de această epocă post revoluţionară şi poate fi lipită şi de actuala fază a filmului românesc, care şi el are nevoie de un act de igienizare. Sunt artişti de geniu, care au previziunea unor etichetări istorice.

Tragedia filmului românesc a stat, paradoxal, în libertatea şi banii care li s-au dat unor regizori, mai mult sau mai puţin chemaţi, ca să-şi exprime viziunile despre realitate. Şi cum văd ei România, ce văd la orizontul său? Numai miasme sufocante, numai prăpăstii şi dejecţii, confirmând parcă observaţia lui Octavian Paler că *„libertatea poate să arate şi urât"*. Şi ţara, în acest timp, a mers mai departe, a supravieţuit... prin ce? Prin ceea ce lor le este inaccesibil: prin mit, prin credinţă, prin cultul morţilor, prin folclor, prin literatură, prin marea artă, prin umor, prin limbă, prin valorile şi permanenţele sale. Dacă nu avem încă o şcoală românească de film, dacă cinematograful românesc are o istorie mai mult decât neverosimilă, acest fapt se datorează în primul rând incapacităţii regizorilor de a înţelege şi ocroti aceste comori, existente în special în capodoperele literaturii române. Bătaia de joc cu care s-a tratat majoritatea surselor literare dovedeşte că, aşa cum spunea Camil Petrescu, încă nu s-au născut cineaştii **congeniali** cu scriitorii pe care îi ecranizează. Istoria literaturii române transpusă pe peliculă e dezastruoasă. Dacă ea ar arăta ca istoria filmului românesc, ar fi tare schimonosită, ca un avorton. Nu ştiu dacă rezistă criteriilor estetice atâtea filme câte degete avem la o mână.

Din fericire, literatura a rămas. Ea e oricând dispusă să o ia de la capăt. Să ne dea în orice moment soluţiile pe care cineaştii nu le au. Soluţia de a ieşi din astfel de „miasme". Şi mă gândesc la povestirea lui Mircea Eliade **Incognito la Buchenwald**, despre care am mai vorbit. Aici nu voi sublinia decât ideea finală, care poate le va folosi făcătorilor de filme: să presupunem că realitatea despre care ne vorbesc ei e un lagăr ca Buchenwald, că asupra ţării planează spectrul crematoriului. Şi totuşi

Scanned with CamScanner

există *libertatea interioară*, pe care ne-o pot revela doar nişte banale *„pete decolorate de soare"*. Problema lui Ieronim, omul de teatru, eroul povestirii, este aceasta: *„Cum să le-o arăt şi celorlalţi? Cum să le arăt că este aceeaşi lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de urâte? În orice pată de igrasie pe un perete, în orice împroşcătură de noroi?"* După care pe Ieronim *„îl asurzi un trăsnet nesfârşit, izbucnit parcă din toate părţile deodată, şi înţelese, dar fără să simtă, că se scufundă, pierzându-se într-o albă, supra firească incandescenţă..."* Au regizorii noştri această obsesie mitologică, de a le arăta şi celorlalţi că în orice pivniţă există o comoară? Se pare că Dan Piţa, în finalul filmului său **Pepe şi Fifi**, face trimitere la ideea lui Ieronim, mai ales că personajul său, Carol, şi misterul casei lui, sunt eliadeşti (desigur, nu-i o simplă coincidenţă că acelaşi actor, Mihai Călin, acoperă aceleaşi semnificaţii şi aici şi în **Eu sunt Adam**!): fuga lui Carol şi Fifi prin labirintul de coridoare, ei fiind supravieţuitorii marasmului, se termină cu privirile lor siderate, de parcă sunt martorii unei minuni, ca apoi să se piardă *„într-o albă, supra firească incandescenţă..."* Final care, aproape clonat, a fost preluat din filmul **Concurs**, şi el, cum am arătat, cu un nucleu epic eliadesc. Dar dacă nu l-ai citit pe Mircea Eliade, nu înţelegi nimic. Ar fi trebuit, poate, să vezi **Călăuza** lui Tarkovski, unde găseşti aceeaşi conotaţie şi aceeaşi rezolvare optică, supra firească. Sau ar fi trebuit ca în genericul final regizorul să fi dat citatul de mai sus din Eliade. Însă de unde un asemenea fair-play?!

Şi este păcat că se întâmplă toate aceste denaturări, că s-a trecut în cinematografia noastră dintr-o extremă, din faza „roz", la alta, la faza „fuck you", după modelul unei prese care a coborât evenimentul doar la miasmele asfixiante ale zilei! Pentru că în aceste filme, ca nişte *„pete decolorate de soare"*, există o lumină ascunsă, pretutindeni sunt insule de speranţă, precum umorul necoroziv din **Occident**, talentul cineaştilor compensând imaginea voit întunecată a existenţei, neuit,nd că totuşi filmul este o artă. Şi e greu de imaginat arta fără antiteze, fără seninătate, acea seninătate care trebuie să vină dintr-o înţelepciune a înţelegerii lucrurilor, după cum ne-a lăsat nenea Iancu mesajul împăcării cu situaţia. Care nu trebuie confundată, însă, cu resemnarea. Dimpotrivă. Dar câştigul cel mai mare al acestor „pete" ţine de literatură, adică de scriitură: cineaştii recentului „nou val" au înţeles un lucru fundamental şi anume că trebuie să acorde scenariului o atenţie maximă. Hiba filmului românesc a constituit-o întotdeauna scenariul. Or, noii cineaşti au plecat la drum cu scenarii solide. Exceptând înjurătura, care ţine mai degrabă de complexele lor, de concepţia lor încă infantilă despre lume, fiind ca un gest nonconformist, scriitura este remarcabilă, de cea mai bună calitate literară. Faptul e cu atât mai pozitiv cu cât tinerii cineaşti sunt şi regizorii propriilor scenarii. Ei caută să vâneze în chip cât mai literar autenticul. De unde şi impresia de insolit, de reală prospeţime.

Scanned with CamScanner

Din păcate, nota generală a acestor „căutări" ale momentului, cu tot felul de „oameni ai zilei", care nu mai sunt muşcaţi de câini, cum s-a întâmplat odată cu un mare demnitar comunist muşcat de o potaie în faţa Casei Scânteii, când urca treptele clădirii unde îşi avea el slujba, ci, dimpotrivă, au ajuns să fie ei nişte câini fioroşi care muşcă pe oricine le stă în cale, nota lor generală, spuneam, este dată de privirea pe orizontală, acolo unde şi imaginaţia se sufocă. Competiţia se face la nivelul naturalist al formei, al imitării cât mai şocante, cât mai scandaloase a realităţii. Reîntoarcerea la verticală, la marea literatură, la literatura mitică în special, va da filmului românesc acea gură de aer care în prezent îi lipseşte. Şi semne ar fi. Le-am descoperit în **O vară de neuitat** şi **Terminus Paradis**, în tehnica lor de evadare. Pe care Pintilie a experimentat-o mai întâi în **Salonul nr. 6** (1973), unde Cehov i-a furnizat o generoasă materie în acest sens, pavilionul psihiatric, simbol al Rusiei ţariste, fiind, precum gulagul lui Soljeniţîn, un teritoriu al evadărilor, în special al celor psihice.

Dar chiar şi în cel mai de „tango" film, „asfaltat" cu acel cuvânt impardonabil ca un „sesam" al revelaţiei existenţiale, pot fi găsite. Deşi sunt practicate la un nivel foarte timid, aproape întâmplător. S-ar fi putut îndrăzni mai mult dacă regizorul-scenarist, Nae Caranfil, n-ar fi făcut rabat comercialului, dacă ar fi cunoscut formula mitică, dacă ar fi alimentat faptele reale cu fapte fantastice. Cum se schimbă totul, cum se redimensionează lucrurile atunci când în banalul unei povestiri apare elementul magic! Şi ce înseamnă o mare actriţă! E vorba, desigur, de Charlotte Rampling. Personalitatea sa este de natură eliadescă. Doar un moment din film, scena din bar, când personajul ei, Marion, îl seduce pe Andrei, soţul păcălit, a fost suficient ca să înţelegem resursele sale de nebănuit. Iar scena este pregătită de un „*consiliu de război*", cum îl numeşte ea, când le spune fetelor, frumoaselor romînce, pe care le racolase pentru a le vinde prin tavernele pariziene: „*Pentru mine, omul „sta s-a cramponat de o idee. Nu de o femeie în carne şi oase, cum îşi închipuie el, ci de o anume idee despre căsătorie şi fidelitate. Topiţi-i aripile de înger! Demonstraţi că e vulnerabil! Noaptea asta trebuie să fie magică!*" Şi urmează spectacolul seducţiei soţului fidel, care ar fi egalat poate magia din **La ţigănci** dacă n-ar fi degenerat, brusc, în manelism! Oricum, momentul e superior celui din **Eu sunt Adam**, care chiar trebuia să creeze atmosfera de vrajă a povestirii lui Eliade.

Dar toate aceste încercări de magie, Nae Caranfil le-a creat instinctiv, fără să se gândească vreo clipă că Marion putea fi un personaj eliadesc, soră cu Niculina, actriţa magică din **Nouăsprezece trandafiri**. Sau chiar, forţând puţin legăturile, soră cu Magna Mater, despre care vorbeşte Onofrei în altă magică povestire a lui Eliade, **Podul**. Şi aici există, ca şi în film, unsprezece femei tinere. Şi, zice Onofrei: „*Aproape întotdeauna, într-un grup de femei tinere şi frumoase, una din ele este o mare zeiţă, dar cum s-o recunoşti? Nu ştie nimeni asta, nu o ştie nici*

Scanned with CamScanner

chiar ea însăşi". Cum n-a ştiut-o nici regizorul, altfel Marion ar fi putut fi încarnarea unei astfel de zeiţe, simbolul Afroditei. Mai ales că ea are şi un Adonis – „*Adonis rănit de marea zeiţă*" –, pe Andrei. Şi în film ar fi putut exista, ca în povestirea lui Eliade, o iniţiere în vrajă, aşa cum Marion îl iniţiază pe Andrei în „tango". Mutatis mutandis, paralela dintre Magna Mater – Adonis şi Marion – Andrei poate fi susţinută. Evident, pe baza acelui mister numit de Cusanus: *coincidentia oppositorum*. În artă, orice poate coincide cu orice, precum **atman** cu **brahman**, precum fiinţa cu nefiinţa.

Dar filmul nu are o miză atât de înaltă, nu pune nici măcar problema platonică a fidelei infidelităţi. Pentru că îi lipseşte... Podul, care la Eliade semnifică legăturile cu mitul, trecerea dintr-o lume în alta, de la abstract la concret, la concretul care camuflează misterele. Această „*trecere spre altceva, către o altă lume, către un alt mod de a fi*" este în film chiar agonică, pentru că lumea în care se duc fetele este incertă, echivalentă, după Andrei, cu prostituţia. Dacă ar fi existat... Podul, credinţa că „*există o ieşire*" nu doar pe orizontală, iluzorie, ci pe verticală, în realitatea mitului, personajele n-ar fi fost atât de rătăcite şi sărace, inconsistente. Întotdeauna, din orice univers, fie abstract, fie concentraţionar, există o cale de ieşire. Esenţial este să nu uităm că literatura, spectacolul în general, este fiica mitologiei.

Prin apelul la această fiică a soluţiilor, respectiv la simboluri mitice, regizorul nu ar fi trădat în nici un caz... comedia, dimpotrivă, ar fi încărcat-o cu valenţe noi, aduse din matricea celui mai profund umor românesc, aflat în mitologia folclorului autentic, plin de seva adevăratului spirit comic, un haz superior, pe care Eliade l-a cultivat constant în proza sa fantastică. Comedia românească trebuie salvată de manelism, de umorul ieftin, de gang, de şuşanea şi de tot felul de bancuri cu iepuraşi şi şerpi boa care nu fac decât rău, pentru că ignorantul şi chiar intelectualul străin, dar necunoscător, iau în uşor lucrurile, le tratează pe orizontală, ca Marion, care în doar trei zile a ajuns să fie sătulă de „*ţara asta de rahat*", să fie stresată de patria lui Dracula!

Se mizează pe succesul cu priză la vulg, aceasta fiind o fals„ competiţie, o goană prosteasă întru *desţărare*, cum ar zice Aron Cotruş, fără să-i pese nimănui pierdem competiţia cu spiritul, că ne autosărăcim, că ne înstrăinăm de ceea ce avem mai bun, că ne reducem fatalmente şansele la mântuire, că rupem astfel legătura între cele două patrii, cum le numea Iisus, patria unde ne-am născut şi patria din cer. La patria din cer nu putem ajunge dacă îi îndepărtăm pe oameni de adevărata imagine a României. Imaginea României înseamnă şi Brâncuşi, şi Enescu, şi Eliade! În loc să se pună bazele unei noi generaţii de intelectuali, comparabile cu elita interbelică, dimpotrivă, se lucrează în draci la compromiterea românismului, fără să se atingă însă, din fericire, sevele lui nesecate. Batjocorirea acestor comori are, aşa cum se întâmplă în orice sa-

Scanned with CamScanner

crilegiu față de actele ritualice, un efect de bumerang, adică se întoarce asupra „făcătorilor" înșiși.

*

E nevoie, așadar, de un nou start al filmului românesc, de o ieșire din înfundătura scatologică în care unii l-au băgat cu entuziasm demonic și infantil. Soluția există. Ea se numește **remake**. E absolută nevoie de un **remake** al tuturor ecranizărilor ratate. La urma urmei, istoria oricărei mari cinematografii trăiește din **remake**-uri sau din **remake** în **remake**, care sunt punctele ei de referință, marele sale succese. Așa s-au petrecut/se petrec lucrurile în școala italiană, în școala rusă (vezi **remake**-urile **Annei Karenina**, de pildă), în școala engleză (vezi **Hamlet** și ecranizările shakespeariene îndeosebi, ale căror **remake**-uri s-au internaționalizat) și mai ales în cea americană. La noi nu prea a fost cazul. Conceptul este de sorginte hollywoodiană și a apărut dintr-o necesitate practică, din nevoia de a repeta sau de a reface un mare succes. El are la bază, în fond, principiul cererii și al ofertei. Dar în afară de această conotație comercială, ideea de **remake** presupune și o recunoaștere a slăbiciunilor unei cinematografii, a deceselor ei neanunțate. Ideea de **remake** mai presupune și ideea de valoare, de continuitate și constanță, de competiție și înnoire, iar mai presus de toate ea este garanția adevăratei asimilări și perceperi a sursei literare. Faptul poate fi asemănat cu lectura. Într-o carte foarte originală, **A citi, a reciti**, criticul Matei Călinescu demonstrează că nu prima lectură a unei cărți ne dă cheia ei și satisfacțiile estetice cele mai înalte, ci, dimpotrivă, recitirea ei. Și Nichita Stănescu își intitulase un eseu de-al său **Cartea de recitire**. Remake-ul e pentru film ceea ce este recitirea în literatură, respectiv pentru școală. Recitirea, ca și repetiția, care este mama studiului, fixează mai bine ceea ce este mai trainic într-o operă, oricum, are rol de conservare a miezului ei, este calea către asimilarea permanențelor unei literaturi.

Școala românească de film nu se poate naște și va fi mereu în culpă atâta timp cât nu avem încă un film de ficțiune despre Eminescu sau inspirat din opera poetului. E obligatoriu un **remake** după **Luceafărul**, un **remake** după **Cezara** sau după **Scrisoarea a III-a**. Ce să mai vorbim de avortonul numit **Hyperion**! Dar erzațurile după opera lui Caragiale? E mai mult decât necesar un **remake** al **Scrisorii pierdute**. Dar culpa față de **Craii de Curtea Veche**, excesiv erotizat și politizat, concentrat mai mult pe „cazul Pirgu"? Dar sinistrele ecranizări după Alecsandri și Sadoveanu „datorate" lui Mircea Drăgan? Dar „stalinizarea" nuvelelor fantastice ale lui Mircea Eliade? Dar aplatizatele transpuneri după romanele lui Călinescu? Trebuie să reparăm neapărat ce s-a stricat. Așa cum a procedat Sergiu Nicolaescu în cazul lui Rebreanu, după tentativa neinspirată de a-l aborda pe Camil Petrescu, deși nici **Ultima noapte de**

Scanned with CamScanner

dragoste nu e lipsit de merite. C,t de benefic şi inspirat a fost însă **remake**-ul realizat de el după **Ciuleandra**, restituind literaturii şi filmului românesc demnitatea unei opere, făcând, cu adevărat, o reparaţie istorică! Ideea de **remake** e şi o idee vindicativă, cathartică, iertătoare faţă de greşelile înaintaşilor. A reface un lucru, a-l îndrepta, a o lua de la capăt sunt acte de ctitorie. Prin câte **remake**-uri nu a trecut Meşterul Manole ca să-şi desăvârşească zidirea? Şi cât de sărac, poate cu excepţia eseului religios al Corinei Tudose, **Legenda Meşterului Manole** (1993), este reflectat acest mit fundamental al poporului român, ca, în general, toată literatura mitică, în filmul românesc, care, prin **Cale liberă** (1987), l-a coborât la o ignobilă viziune şantieristă! Refacerea înseamnă şi căutare, şi ideea de perfecţiune, înseamnă şi sacrificiu. Câtă jertfă presupune înălţarea la cer a mândrului ciobănel, Iisus-ul plaiului mioritic?

Bineînţeles că riscul este enorm. La avanpremiera filmului **Ce lume veselă** (2003), am întrebat-o pe doamna Malvina Urşianu, autoarea lui, ale cărei filme sunt variaţii pe aceeaşi temă: prezentul se află la graniţa dintre lumea veche, nobilă, care apune, şi o lume nouă, fără caracter, care se naşte, de ce nu a simţit nevoia, vreodată, să ecranizeze **Scrinul negru** sau **Bietul Ioanide**, sau alte opere literare, unele din romanele sadoveniene, bunăoară, care au o temă asemănătoare obsesiei sale? Mi-a răspuns că *„e o prostie să te apuci să ecranizezi lucrări literare atât de perfecte. În cazul ecranizărilor trebuie să porneşti de la cărţi mediocre. De ce să strici opere atât de perfect cum sunt romanele lui Călinescu?"* E un punct de vedere. Depinde însă cine e „traditorul". Ciulei a egalat capodopera lui Rebreanu. Multe ecranizări după piesele lui Shakespeare sunt şi ele modele de creaţie cinematografică. Însă răspunsul doamnei Malvina Urşianu este de bun simţ şi se potriveşte cinematografiei noastre, care este dominată de regizori mediocri, de gropari cinematografici ai marii literaturi. Cine să facă **remake**-ul **Crailor de Curtea-Veche**? Sau pe mâna cui să dai ecranizarea unor monumente ale literaturii române ca **Istoria hieroglifică**, **Ţiganiada** sau **Ciocoii vechi şi noi**? În filmele sale, dar mai ales în **Ce lume veselă**, doamna Malvina Urşianu tocmai despre aceşti ciocoi noi ne vorbeşte cu tristeţe şi uimire. Dar şi cu nostalgie, totodată, faţă de vechii ciocoi, precum bătrânul elitist Alexandru Şerban (excelent interpretat de Ioan Niciu), parcă scos din proza lui Duiliu Zamfirescu, din familia Murguleţ, dar mai cu seamă din aceea a marginalizaţilor din **Figuranţii** (1987), un alt film de referinţă al Malvinei Urşianu, în care regăsim aceeaşi temă călinesciană a inteligheţiei României interbelice, care ajunge, în regimul comunist, la coşul de gunoi al istoriei. Este lecţia pe care le-o dă noilor cineaşti fără caracter un cineast de viţă nobilă. Cam aici se află şi cinematograful românesc de azi, la graniţa dintre aceste două lumi.

În acest sens, gândindu-ne la lumea apusă, un adevărat act de ctitorie s-ar putea realiza pe baza unui **remake** al filmelor pierdute. Ar fi un

Scanned with CamScanner

proiect de anvergură naţională, pe care îl sugerăm aici. Zeci de filme mute s-au pierdut: ele sunt Titanicul scufundat al cinematografiei noastre. Ce s-a putut salva au fost sursele literare, subiectele acestor filme dispărute, pe care în parte le-am prezentat în cartea de faţă, iar în chip exhaustiv în **Dicţionarul filmului românesc de ficţiune**. Ele ar putea constitui sămânţa încă vie, fermentul care să ducă la refacerea acestui vast patrimoniu cinematografic. Un proiect mai mult decât ambiţios, pe care l-am putea numi proustian: **În căutarea filmului pierdut**, căci, în acest caz, Filmul se identifică cu Timpul. De fapt, trebuie spus că epava filmului românesc ascunde o adevărată comoară. Ea conţine idei şi subiecte extrem de valoroase, care ar putea fi revalorificate dacă s-ar găsi un geniu financiar care să investească în acest proiect. Evident, în primul rând ar fi obligaţia statului să contribuie la restaurarea şi la reconstituirea acestei uriaşe arhive vii la care şi-au adus contribuţia atâţia scriitori-pionieri ai filmului românesc. Din tot efortul lor, din toată energia pe care şi-au pus-o în slujba noii invenţii, nu a rămas, din păcate (sau din fericire?), decât literatura. O literatură din fărâme însă, subiectele risipite prin presa vremii, pe care trebuie să le legăm pe dedesubt. Ea, această literatură-epavă, este mărturia care ne dă imaginea a ceea ce a fost Titanicul real, nescufundat, al filmului românesc presonor. Dar ce ar putea deveni el dacă ar vorbi, dacă s-ar reface legăturile, dacă s-ar relua proiectele abandonate, scenariile unor mari scriitori, dacă s-ar revalorifica adevăratele surse literare, dacă s-ar porni adică de la literatura de bază?

Prin urmare, **remake** înseamnă, înainte de toate, literatură, înseamnă recunoaşterea literaturii ca temelie a filmului românesc, ca punctul său de sprijin. Numai literatura română îi poate da cinematografului naţional ceea ce-i lipseşte: *verticala cineminelor sale*. A trăda sursa literară înseamnă a trăda cineminele, ceea ce are ea mai substanţial. Există o trădare involuntară, inconştientă, apărută din neaderenţa la opera literară cu care te măsori. Câţi sunt dispuşi să renunţe la ambiţiile lor deşarte? Şi-i dau înainte, sacrificând şi opera literară, fiindcă Alecsandri sau Caragiale nu se supără (dar mai ştii?!), şi banii veniţi din alte buzunare! Şi există şi o trădare conştientă, când cineastul, cel mai adesea din raţiuni pecuniare, după cum ne-a mărturisit Mircea Veroiu, se abate de la opera literară, deoarece, dacă filmul său e doar o ecranizare, va fi plătit mult mai prost decât dacă e o lucrare originală, o adaptare liberă sau e „după o idee" din cutare roman sau nuvelă. Lucru de înţeles, până la un punct, în condiţiile date. Cele mai multe din ratatele ecranizări româneşti au avut asemenea cauze mercantile. Un scenariu original se bucura de alte tantieme decât o ecranizare propriu-zisă. De aceea, cineastul trebuia să facă opera literară cât mai de nerecunoscut. Mai toate ecranizările sunt abateri, adesea grosolane, de la punctul de pornire, fapt uşor demonstrabil, de la **Dincolo de pod** şi **Adela** la **Glissando** şi **Cel mai iubit dintre pământeni**.

Scanned with CamScanner

Evident, reuşita transpunerii e un mister, nu depinde de gradul de fidelitate faţă de sursa literară. Ca şi în cazul traducerilor, unde, vorba cunoscută, **traduttore traditore**, şi în cazul transpunerilor cinematografice acţionează regula platoniană a **fidelei infidelităţi**. Cineastul nu-i obligat să respecte litera şi chiar spiritul operei literare de la care porneşte. Dar nici să-şi bată joc de ele. Dacă face o capodoperă, i se iartă toate abaterile, cum li s-a iertat lui Titus Popovici şi Liviu Ciulei abaterea „naţionalistă" din secvenţa inspirată de **Iţic Strul dezertor**, alipită tramei din **Pădurea spânzuraţilor**. Libertatea de transpunere nu-i pentru oricine. Dacă nu eşti congenial cu autorul pe care îl adaptezi, lasă-te păgubaş. Dar câţi cineaşti români sunt congeniali cu scriitorii pe care i-au ecranizat?! Iată de ce trebuie o mare atenţie atunci când încredinţezi cuiva o ecranizare. Desigur, şansa de a nu rata sau de a rata cât mai puţin este aceea de a nu trăda opera inspiratoare. Posibilitatea de a nu greşi e mult mai mare când respecţi nu numai spiritul, ci şi litera sursei literare. Acest lucru îl ştiu cel mai bine englezii şi o demonstrează cu fiece ecranizare shakespeariană. Este adevărat că ei au un asemenea cult pentru Marele Brit, cum îi spunea Eminescu, încât nu-şi permit să-i schimbe o virgulă, fie când îl ecranizează, fie când îl joacă la Globe Theatre, cum am putut-o constata în mod nemijlocit.

Evident, în cazul ratărilor, dar şi al relansării cinematografului românesc, există şansa numită remake. Nemaivorbind de faptul că necesitatea remake-ului, ca practică de producţie curentă în majoritatea cinematografiilor lumii, este impusă şi de evoluţia limbajului cinematografic, care mereu se înnnoieşte. Cum a fost abordat, de pildă, subiectul Titanicului când, după succesul clasicului film (1953) al românului Jean Negulescu a fost reluat în 1997 de către James Cameron?! Se cunosc, începând din 1915, când s-a turnat primul **Titanic** al italianului Pier Angelo Mazzolotti, care l-a inspirat şi pe Cameron, nu mai puţin de 14 versiuni cinematografice ale acestui subiect! Iar la noi poate fi evocat cazul **Năpastei** lui Caragiale, de pildă, care a cunoscut două remake-uri. La fel **În vreme de război**, **O făclie de Paşte** sau **Domnul Goe**. Caragiale a suportat cele mai multe refaceri, cu mijloace din cele mai diverse. Ca şi Creangă, de altfel. Şi e posibil ca această cale să fie cea sănătoasă, cea mai normală, pentru filmul românesc. De la **Răzbunarea** lui Lecca şi **Năpasta** lui Eftimie Vasilescu la **Năpasta** lui Alexa Visarion este un salt de calitate evidentă, cel puţin din punct de vedere tehnic. În acest fel, se poate spune că şi literatura evoluează o dată cu limbajul cinematografic; deşi, raportată la viaţă, literatura, în special literatura mitică de inspiraţie folclorică, nu îmbătrâneşte. Ea nu cunoaşte o dependenţă lingvistică şi narativă atât de marcată aşa cum o are cinematograful faţă de evoluţia tehnicii. După cum şi situaţia inversă e valabilă, ca în cazul unui remake sau, mai bine zis, contra-remake foarte apropiat: este vorba despre două filme realizate aproape concomitent şi având pre-

Scanned with CamScanner

mierele la un an diferenţă: **Între oglinzi paralele** (19 februarie 1979) al lui Mircea Veroiu şi **Ultima noapte de dragoste** (31 martie 1980) al lui Sergiu Nicolaescu, unul mai infidel şi mai retro decât altul faţă de sursa de inspiraţie, romanul **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** de Camil Petrescu. Veroiu a împrumutat elemente şi din **Jocul ielelor** şi chiar **Patul lui Procust**, aliaj care a devenit un alt remake în cazul filmului lui **Cei care plătesc cu viaţa**, pe care, semnificativ lucru, trebuia să-l realizeze tot Mircea Veroiu, dar acesta a preferat exilul francez, de unde avea să se întoarcă spăsit şi sărăcit profesional, dovadă filmele stângace, în special **Femeia în roşu**, pe care le-a mai făcut.

Metoda „aliajelor" are aceleaşi raţiuni pecuniare. Vezi şi remake-ul după **Vâlva Băilor** din filmul **Flăcări pe comori**. O lecţie asupra acestei „metode" nu putea veni decât tot din partea unui remake, un remake moldav însă, **Patul lui Procust** (2001), semnat de tinerii regizori debutanţi Viorica Meşină şi Sergiu Prodan, care au realizat un act de cultură numai şi prin faptul că nu au falsificat sursa literară.

Cum am arătat, ecranizările după Camil Petrescu au fost neconvingătoare, departe de lumea ideatică a celui care a creat modelul interbelic al intelectualului român. Cauza? O trădare a surselor literare, un amestec „original" al scrierilor camilpetresciene, o infidelitate acută faţă de litera şi spiritul lor. Ceea ce face ca recenta ecranizare după **Patul lui Procust** să fie mai bună ca precedentele, este tocmai respectul faţă de opera ecranizată. Autorii, având o oarecare experienţă pe platorurile de filmare (Viorica Meşină a mai realizat un scurt metraj după Kafka, iar Sergiu Prodan mai multe scurtmetraje şi un serial de televiziune, el fiind la **Patul lui Procust** şi producător executiv şi chiar autor al montajului!), nu au vrut să fie mai „ceva" decât Camil Petrescu, ei s-au mulţumit să-l transpună cât mai fidel, să facă o lectură curată, să nu le scape nimic esenţial din ţesătura intrigii. Şi bine au făcut. Chiar dacă au fost obligaţi la unele accente atractive, necesare spectacolului cinematogrfic, cum ar fi prologul (sinuciderea lui Ladima, în locul scrisorilor Doamnei T., cu care începe romanul). Cel puţin n-au falsificat capodopera lui Camil Petrescu. Nu-i, desigur, un film de analiză, de interpretare, de subtext, e pur şi simplu o translaţie a faptelor literare în fapte filmice, o ilustrare, dacă vreţi, cu mici modificări, a cărţii, a factologiei ei (încă o confirmare, perfectă de data asta, a teoriei lui Ibrăileanu). Acesta e marele lor merit, că n-au deformat textul, că l-au redat cât mai exact. Această exactitate este esenţială pentru frumuseţea estetică. Kant considera că la baza esteticului trebuie să stea exactitatea. Şi G. Călinescu era de părere că **Patul lui Procust** se apropie de „ariditatea exactă a Codului civil pe care o râvnea Stendhal". Iar când autorul îşi îndeamnă personajele, pe Doamna T. şi pe Lumânăraru, să scrie, indicaţia este: „Povesteşte net, la întâmplare, totul ca într-un proces verbal". Exactitatea e o calitate a scrisului lui Camil Petrescu, e chiar stilul lui, deşi el se declara anticalofil, împotriva oricărui stil. Tinerii realizatori au surprins cu o pre-

Scanned with CamScanner

cizie uimitoare, ca niște geometri ai psihicului, relațiile dintre personaje, au pus în evidență exactă echilibrul sau dezechilibrul dintre ele. Au surprins adică acel „aer de preciziune" de care vorbea G. Călinescu, peciziune „pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor". Cu o remarcabilă știință, au măsurat distanțele care îi separă sau îi apropie pe eroi, pe Fred de Ladima, pe Fred de Emilia, pe Fred de Doamna T., respectiv pe Ladima față de cei trei. Ca și pe Fred și Ladima față de Nae Gheorghidiu, iar pe acesta față de Emilia. Sau ce rol de legătură, bine ramificat, i s-a conferit lui Tănase Vasilescu, tatăl lui Fred!

Toate aceste personaje fac parte dintr-o complexă ecuație matematică, fiecare având doza sa de cunoscut și necunoscut în desfășurarea acțiunii, în prefigurarea deznodământului. Sau sunt ca o elipsă, unul din focare fiind Emilia, celălalt Doamna T. Și Fred și Ladima sunt pe circumferință, fac parte din raza lor, le iubesc, fiecare în felul lui, dar sunt și înșelați, iar din cauze diferite amândoi mor, unul într-un accident aviatic, celălalt se sinucide. Poate cel mai complex roman românesc, care amestecă textul propriu-zis cu notele de subsol, scrisorile de amor cu articole de-ale autorului atribuite lui Ladima, comparat adesea, însă în mod nepotrivit, cu proza lui Proust, are totuși un story simplu: Ladima se sinucide. Fred, în budoarul Emiliei, într-o pauză de amor, citește, peste umărul ei, scrisorile pe care Emilia le primise de la Ladima și Fred află cu surprindere, în această ipostază nesperată de detectiv sui-generis, că Ladima o iubise sincer pe Emilia, dar că nu s-a sinucis din cauza ei, a decepțiilor pe care i le-a pricinuit, că îl mințea și înșela cu el, cu Fred, și cu alții, ca Nae Gheorghidiu, și nici din cauza sărăciei, a foamei, cum credea Emilia, ci, incredibil, din cauza doamnei T., o domană misterioasă, partoană a unui magazn de decorațiuni, pe care și Fred, mai ales Fred, o iubea cu patimă de câțiva ani (chiar el i se spovedește lui Ladima într-o seară când îi spune că ea, Doamna T., e „cancerul vieții mele"). Cu fiecare nouă lectură, Fred își rememorează relațiile sale cu Ladima, cum s-au cunoscut, cum l-a ajutat să obțină postul de director al ziarului „Veacul", cum a căutat să împiedice plecarea lui de la ziar, cum Ladima a ajutat-o pe Emilia când ea s-a îmbolnăvit și a fost părăsită de toți etc. Și firul ghemului se derulează în acest fel, sub aparentele și înșelătoarele discontinuități, care caută să acopere, de fapt, subțirimea substanței epice, sărăcia întâmplărilor românești. El este însă urmărit cu precizie, ca în final să ni se ofere două epiloguri, cu efect brechtian, de distanțare, punctul de vedere al lui Fred și punctul de vedere al autorului însuși, dezvăluindu-ne și materia care a stat la baza scrierii romanului său, în principal scrisorile lui Ladima și caietele de jurnal intim pe care i le-a lăsat Fred. Pe de altă parte, trebuie spus că exactitatea este creatoare de poveste bis, cum numea D. I. Suchianu povestea care se derulează în mintea spectatorului în paralel cu povestea-mamă de pe ecran. Textul de bază bine prezentat, generează subtextul. Apar astfel două planuri suprapuse, unul se desfășoară în jurul Emiliei, femeia frivolă, actrița ratată

Scanned with CamScanner

care se prostituează, celălalt la un nivel misterios, în jurul Doamnei T., care îi fascinează pe cei doi din cu totul alte perspective. Ladima îşi pregăteşte sinuciderea după un scenariu bine pus la punct, ca moartea lui să rămână în veci un mister, să nu ştii de ce a făcut-o: s-a sinucis pentru Doamna T., cum reiese din scrisoarea pe care o lasă la moartea sa, din cauza Emiliei, a nerecunoştinţei sale, sau din cauză că nu mai avea ce mânca, cum au crezut unii, variantă contrazisă de cei care ştiau că într-unul din buzunare i s-au găsit o mie de lei. După cum la fel de ambiguă rămâne şi purtarea lui Fred din final faţă de Doamna T. Deşi o iubeşte, el o respinge, îi arată uşa. Cu toate că ei se iubesc de ani de zile, totuşi fug unul de celălalt. O atracţie prin respingere.

Tot acest „joc al ielelor" însă se păstrează într-un registru intelectual. Povestea, cu nivelurile ei pseudoproustiene, este un amestec savant de dramă şi melodramă. Camil Petrescu are grijă totuşi să nu cadă în melodramă ieftină (dragostea platonică a unui poet pentru o prostituată), el îşi ridică personajele, pe Ladima în special, la idee, la drama pe care o trăieşte un poet şi un ziarist autentic într-o lume care nu-l înţelege. Această dramă a trăit-o acut Eminescu şi până la un punct el pare a fi modelul lui Ladima. Ladima oferă şi azi o lecţie de demnitate ziariştilor corupţi, care îşi trădează convingerile pentru bani sau relaţii. Ladima nu poate fi cumpărat cu toţi banii şi cu toate înscenările lui Nae Gheorghidiu, deputat, potentat al timpului, care aduce mult la năravuri cu unii din aleşii noştri actuali. El nu se lasă „mituit" nici de argumentele lui Fred, prefaţate de o masă copioasă, care voia să-l convingă să nu demisioneze de la conducerea ziarului „Veacul", pentru că scrisese un articol care îl deranjase pe patronul său, Nae Gheorghidiu, demascându-i afacerile. „Dacă nu scrii ceea ce gândeşti, îi explică Ladima, atunci de ce să mai scrii?! Nu pot altfel!"

Dar lucrul cel mai convingător, fascinant în această ecranizare sunt actorii, distribuiţi atât de perfect în rolurile lor încât timp de două ore, cât durează proiecţia, asişti cu plăcere la un veritabil recital actoricesc. Autorii au apelat în special la actori români, dar şi la marele actor rus Oleg Iankovski, care realizează un Ladima memorabil, în aspectul lui deopotrivă demn şi mizer. Fred Vasileascu a căpătat în intrepretarea lui Petru Vutcărău un aer de dandy, dar şi unul de fiară rece, pânditoare, datorită ochilor, a privirilor şirete, pătrunzătoare, luate din recuzita expresionistă. Maia Morgenstern, în Doamna T., şi Tania Popa, în Emilia, au creat, pe măsura celor două personaje contrastante, dar complementare, femeia cu conştiinţă şi femeia vulgară, partituri antologice. Nici Adriana Trandafir în Valeria, sora Emiliei, n-a fost mai prejos. Iar lui Gheorghe Dinică, personajul Nae Gheorghidiu i s-a potrivit ca o mănuşă. La fel de profesionist şi-a jucat rolul (Tănase Vasilescu) şi regretatul Silviu Stănculescu. Ei s-au mişcat lejer în interioarele şi exterioarele de epocă, în decorul Bucureştilor anilor '30 (cea mai mare parte din filmări a avut loc în zona Lipscani – „Carul cu bere"). Dacă ar fi să reproşăm ceva acestui film, ar fi lipsa

Scanned with CamScanner

de nerv a imaginii (Serghei Akopov), care e prea cuminte, prea neutră şi liniară. Imaginea ar fi putut sparge convenţionalismul, acel déja vu, realist, al relaţiilor dintre personaje, ar fi putut crea o tensiune, o nelinişte între ele, proprie sufletului lor chinuit, apropiindu-se astfel de idealul ibrăilean. Mai ales că filmul e structurat pe ideea digresiunii, a discontinuităţii, pe jocul permanent dintre prezent şi trecut, pe tehnica flash-back-ului, care ar fi permis ca aparatul să fie personaj, aşa cum se întâmplă în al doilea epilog al filmului, când se identifică cu unghiul subiectiv al autorului (însuşi romanul e povestit la persoana întâi multiplicată). Dincolo de acest aspect, **Patul lui Procust** este o contribuţie importantă la cultura română şi ne mirăm de ce acest film nu se află în sălile de cinema din România şi mai ales pe micile ecrane!

*

Această tendinţă a remake-ului poate fi salvarea cinematografiei naţionale, corijarea ei din mers, reîntoarcerea permanentă la izvor. Izvor care, din fericire, se află mereu în faţă, e mereu virgin şi dispus să seducă şi să se lase sedus. Tot literatura rămâne viitorul filmului rom,nesc. Literatura, mai ales literatura mitică, nu îmbătrâneşte niciodată, pe când arta filmului e legată fatalmente de evoluţia tehnicii. Filmele îmbătrânesc văzând cu ochii. Numai remake-ul le salvează. Americanii în special au făcut din această metodă însăşi raţiunea de a fi a producţiei cinematografice. Ei mereu îşi refac filmele, le regândesc montajul, le restructurează, le dau un nou ambalaj tehnic etc. Toată producţia mută, de pildă, este reambalată şi sonorizată, transformată în istorie. Din istoria cinematografului, fabrica hollywoodiană a ştiut să facă spectacol. Ceva asemănător a încercat la noi Jean Georgescu prin **Lanterna cu amintiri** (1963) şi Dumitru Fernoagă şi Alecu Croitoru prin **Lumea se distrează** (1973), care este un fel de istorie a râsului pe peliculă. Câte astfel de amintiri şi minuni nu conservă Arhiva Naţională de Filme (vezi şi filmul lui Ion Moscu **Primul tur de manivelă**, dedicat operatorilor-pionieri ai filmului românesc, unul dintre ei fiind Paul Menu, căruia Alexandru Gaşpar i-a închinat documentarul **Muzeul cinematografiei române**, care face cunoscute şi alte documente inedite din Arhivă, citabil în acest context fiind şi **Amintiri din filmotecă**, un omagiu adus de Erich Nussbaum documentariştilor români).

O astfel de lanternă vie cu amintiri este şi literatura română. „Bătrânii" Cantemir, Ghica, Eminescu, Alecsandri, Creangă, Filimon, Negruzzi, Agârbiceanu, Sadoveanu, Rebreanu sau Preda şi operele lor nepieritoare aşteaptă noi şi noi botezuri cinematografice, fără să-şi slăbească vreodată snaga embrionară, fără să uite că literatura română are o sorginte nobilă, boierească, prin fibrele ei trecând sângele unor vechi familii româneşti. Cine nu are astfel de bătrâni, pe care Brâncuşi îi numea *„aristocraţi"*, să-şi cumpere. Noi însă îi avem, şi chiar destui, dar ne batem joc de ei, aspect pe care l-a surprins excelent Malvina

Scanned with CamScanner

Urşianu în filmul **Ce lume veselă** (2003). Între timp, şi tinerii scriitori valoroşi de ieri au îmbătrânit. Şi numărul „bătrânilor" de viţă nobilă care pot pune oricând umărul la scoaterea filmului românesc dintr-o fundătură sau alta sporeşte necontenit. Operele lor aşteaptă în pivniţa literaturii române ca vinul vechi. Cu cât un vin e mai vechi, cu atât e mai bun. Tot ce-i vechi, e şi nou şi interesant, totodată. Cu cât o operă literară e mai uitată, cu atât memoria ei va da roade neaşteptate. În toate cazurile, literatura rămâne fidelă filmului românesc, dispus, la orice cotitură, s-o trădeze.

De ce se întâmplă acest lucru? E suficient să ne gândim la condiţia nobilă a literaturii şi la aceea umilă a cinematografului (s-a născut prin barăci şi iarmaroace). Şi Iisus s-a născut într-o iesle, dar obârşia sa era de natură divină. Obârşia e cea care contează în primul rând în judecăţile noastre istorice, religioase sau estetice. Regizorii de azi, în special cei formaţi la şcolile de partid, regizori colectivişti, să-i numim, de o condiţie mult mai modestă decât scriitorii de obârşie, dar şi decât primii cineaşti, care au avut şi ei stea în frunte (Brezeanu, Demetriade, Nottara, Bulandra sau Leon Popescu), regizori care n-au scris o carte sau măcar un scenariu, nu vor înţelege niciodată că a trăda literatura înseamnă a trăda sufletul ei, a trăda sufletul în general. Ei nu au înţelepciunea să slujească sufletul literaturii, ci se slujesc pe sine luând-o drept pretext, fără să aibă decenţa să se pună pe ei pe generic în dreptul operei sacrificate şi nu numele scriitorului pe care îl înşeală. E ca şi cum ai smulge un braţ unui copil care nu e al tău. E ca şi cum s-ar comporta ca un iobag prost faţă de un nobil care îi dă masă şi adăpost. Dacă tu, regizor, îl faci pe Horaţiu duşmanul lui Hamlet, unde mai este Shakespeare?! Dacă eşti nemulţumit de viziunile lui Eminescu sau Caragiale, lasă-le sufletul în pace, nu-l mai chinui, şi pune tu ceva mai bun în loc, aşa cum sună şi rugămintea lui Creangă din faimoasa prefaţă la **Amintirile** sale. De ce nu te pui niciodată în situaţia lor? Pentru că ei stau cuminţi în pământul sacru care i-a îmbrăţişat?! Dar sufletul le este viu prin opera lor. Şi opera se răzbună. Nici nu-ţi dai seama când şi în ce fel. Din păcate (sau poate din fericire), între literatură şi film va exista întotdeauna un raport de recesivitate: filmul o ia, năbădăios şi imprudent, mereu înainte, dar literatura, statornică, aşezată, vine cuminte din urmă, cu **cineminele** ei perene, gata să-i satisfacă toate capriciile. Nu are decât o pretenţie: să strecoare în suflete *„acel ceva tainic şi delicat"* pe care numai marea şi adevărata artă o poate face.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Copiii Literaturii / Filmul ca Archaeus

Niculina, un fel de Circe a zilelor noastre, *„găsise, ascunşi într-un hambar părăsit, ultimii copii dintr-o şcoală întreagă, fugiţi din sat cu o săptămână mai înainte, când începuse bombardamentul, şi murind de atunci unul după altul, de foame, de frig, de oboseală. Şi pentru că nu avea nici măcar o coajă de pâine uscată, Niculina a început să le povestească, să cânte, să danseze, şi treptat o lumină nefirească transfigurase hambarul. Şi începeau să apară, pe rând, pe măsură ce Niculina vorbea despre ele, tot felul de păpuşi şi animale, vii sau împăiate, şi fete tinere care păreau când zâne, când slujnice, când acrobate, şi Niculina dansa printre ele, se întrerupea la răstimpuri şi izbucnea în râs, şi atunci toţi copiii începeau şi ei să râdă pentru că Niculina le arăta, ţinându-l de urechi, un iepure alb, sau un elefant minuscul de mucava, care încerca să-şi ascundă trompa... Şi apoi, pe neaşteptate, se aud zurgălăii săniilor, şi înţelege..."*

Ce înţelege? În orice caz, când, *„la începutul lui octombrie"*, a avut loc premiera filmului **Copiii nimănui** al lui Ieronim Thanase, toţi au spus că e *„cel mai bun film socialist al secolului"*. Mai mult: *„Critica subliniase că feeria e compatibilă cu viziunea realist-socialistă. Căci cei patru copii care supravieţuiesc se vor întoarce mai târziu în satul părăsit, unde ultimii locuitori trăgeau să moară printre ruine şi, improvizând un şantier semănând mai mult cu o vastă casă de păpuşi, se apucă să construiască ceea ce la început părea un imens hambar, dar care curând se dovedeşte a fi altceva: dormitor, sală de mese, şcoală, infirmerie, sală de gimnasică, bibliotecă. Ieronim introdusese cu mare abilitate ideologia şi vocabularul socialist: spectatorul afla întâmplător că cei patru erau pionieri, că şantierul lor vestea «construirea socialismului», că legendele pe care le povesteau şi baladele pe care le cântau*

evocau mitologia dacilor şi scene memorabile din trecutul ţărilor româneşti.

Aşa cum era de aşteptat, **Copiii nimănui** *a luat premiul I la concursul internaţional de la Cannes. Câteva săptămâni în urmă, filmul rula în toată Europa şi fusese deja angajat în Statele Unite şi în America Latină. Îmi spuneam că probabil Ieronim plecase din ţară. Se vorbea că mai multe case de filme i-au propus să-l angajeze cu întreaga lui companie.*

Şi apoi, fără motiv, în noiembrie, filmul a fost retras. S-a aflat mai târziu că mulţi critici străini, care scriseseră entuziaşti despre **Copiii nimănui**, *vedeau în acest film genial cea mai virulentă satiră a sistemului socialist...*"

Această parabolă, pe care Mircea Eliade o imaginează în finalul romanului său **Nouăsprezece trandafiri**, are menirea de a încheia o demonstraţie, aceea că „*suntem condamnaţi la libertatea absolută*". Chiar dacă trăim într-un regim de teroare, unde frica e atotstăpână, cum se întâmplă în proza sa cu trimitere la dictatura comunistă sau fascistă, sau în viziunea lui Orwell din **1984**, roman citat şi el în demonstraţia sa, libertatea absolută, înţeleasă ca libertate spirituală absolută, e posibilă. Şi nu întâmplător este inclus în această parabolă şi punctul său de vedere asupra filmului românesc în particular şi asupra spectacolului în general, pe care îl concepe ca o soluţie de supravieţuire, ca o cale spre mântuire. Şi el vorbeşte despre filmul românesc din epoca socialistă, pentru că atunci s-a produs majoritatea covârşitoare a filmelor româneşti.

A fost posibil într-un astfel de regim să se nască şi capodopere? Desigur. Capodopere literare au apărut. Şi plastice. Şi muzicale. Dar şi filme premiate la Cannes, chiar dacă ele au fost ecranizări sau filme de animaţie. Orice spectacol, mai ales în epoci totalitare, se naşte din constrângere. De la Homer la François Villon sau Michelangelo, de la Molière şi până la Marin Preda, marea artă s-a născut din îngrădiri. A demonstrat-o şi Goethe în **Torquato Tasso**. Geniul artistului găseşte acele căi, inventează acele noi forme care să străpungă orice baraj. Mai ales prin parabole, el reuşeşte să păcălească orice fel de cenzură. Chiar şi pe aceea divină, căci trăim nu numai trupeşte, ci şi sufleteşte sub teroare, ca „robi ai lui Dumnezeu". Trăim nu numai sub teroarea zilei de mâine, a lipsei unui acoperiş, a unui Jandarm al cartierului sau al planetei, a unei „noi ordini mondiale" sau a „globalizării", a Banului sau a lui Eros (Freud ar zice a lui Libido), dar şi sub teroarea metafizică, sub acea dilemă oedipiană despre care vorbeşte filosoful Darie, dublul său, de fapt, din **Ivan**, obsedat de ideea că nu poate dezlega misterele, fiindcă „*Spiritul e* întotdeauna *camuflat în Materie*", de aceea trăim ca nişte prizonieri într-o mare enigmă: „*Enigma cu majusculă, care ne confundă pe toţi, ghicitoarea care ne spune, inexorabil, oricărui om: cum să recunosc Spiritul dacă e camuflat în Materie, adică, în fond, dacă e irecognoscibil?*" De aceea, istoria, ca şi existenţa noastră, e marcată de „*decalajul*

Scanned with CamScanner

între evidenţele mutual contradictorii". De unde şi acel **agnostos theos**, Dumnezeul necunoscut, imposibil de aflat, „*capturat, închis de Materie, orbit, alienat, ignorându-şi propria lui identitate*". Dar ce Dumnezeu este acesta? Desigur, un Dumnezeu gnostic, ieşit din miturile indiene.

Pretutindeni, din toate părţile, oriunde ne-am afla şi încotro am lua-o, ne pândeşte teama, teama de ceva sau de cineva. Chiar şi de propria-ne umbră. Cu un cuvânt, cum demonstrează Eliade în toate prozele sale, trăim sub teroarea Timpului sau **List der Zeit** („*viclenia Timpului*"), cum o numeşte el în **Dayan**. O materializare ideală a existenţei sub teroarea Timpului, mai exact, a ultimei ore şi jumătate din viaţa unui om, poate fi întâlnită în spectacolul **Regele moare** de Eugen Ionescu, de la Theatrum Mundi, în regia lui Victor Ioan Frunză, care, prin bogăţia de mijloace, prin integrarea muzicii de operă în special, parcă ar fi imaginat chiar de Ieronim, spectacol în care decorul Adrianei Grand exprimă însuşi *mecanismul istoriei*, cum ar spune Shakespeare, care apasă asupra regelui (omului) care moare. Fantasmagoricul mecanism al istoriei pune în funcţiune un ceasornic enorm ale cărui limbi bat ca un metronom şi acţionează şi asupra unui bec, care se aprinde după fiecare secundă care trece. E însăşi presiunea Morţii, care, cu tic-tacul ei, apasă asupra tuturor, actori şi spectatori. Moartea, ce teroare! Dar chiar şi această teroare, asemenea celorlalte de care am vorbit, poate fi circumscrisă terorii exilului, din care Eliade, cum am văzut, a creat un mit al diasporei româneşti.

Din acest necaz nu ne poate scoate decât Ahasverus, frate cu Ruben din **Sărmanul Dionis**, adică literatura, călătoria prin tunelul lui Ghilgamesh, în căutarea secretului nemuririi. Şi Eugen Ionescu îi oferă drept *alinare* regelui care îşi dă secundă cu secundă sufletul (stingere simbolizată şi de fărâmiţarea decorului, care, la fiecare durere a regelui, la fiecare minimoarte a sa, se surpă, crapă, dispare), cum am văzut că se întâmplă şi în cazul eliadescului Ivan, tot literatura. Numai pe această cale putem ajunge la „*ecuaţia ultimă*", care ne dovedeşte că „*timpul poate fi comprimat* în ambele direcţii, *adică: şi înainte, către viitor, şi înapoi, spre trecut*". Altfel spus, prin literatură, totul devine posibil, chiar şi nenorocirea omului de a se substitui lui Dumnezeu!

Indiscutabil, spiritului îi prieşte cel mai bine libertatea, când este autentică, dar cum acest lucru este rar în istorie, artistul nu are de ales, se adaptează la orice situaţie, ba chiar trebuie spus că îngrădirile îi stimulează imaginaţia, îi pun la încercare toate puterile creatoare. Geniul e un Demiurgos, dincolo de bine şi de rău, care îi condamnă pe toţi la literatură (în sensul larg al termenului). Nici victimele, nici călăii nu pot ieşi din literatură. Dar numai spiritele înalte înţeleg că plonjarea în literatură echivalează cu libertatea absolută. Nu trebuie să uităm că literatura, aşa cum o definea Mircea Eliade, este fiica mitologiei. Iar mitologia este fiica lui Arhaeus, a unui Deus Absconditus, a Creatorului iniţial, acel Anima Mundi, Spirit al Lumii, care, atunci când a conceput lumea, a conceput-o ca un Aed. Verticala spiritului învinge întotdeauna orizontala existenţei. Chiar şi atunci când „*Dumnezeu a murit*", cum a decretat

Scanned with CamScanner

Nietzsche în 1882, idee pe care o comentează Eliade în povestirea sa **Adio!,..**, un fel de testament spiritual, de crez artistic, unde el însuşi, ca profesor de istoria religiilor, este personaj. **Adio!...** este titlul unei piese de teatru pe care vrea s-o scrie profesorul, este un cuvânt-cheie, care *„rezumă şi totodată explică întreaga istorie a religiilor"*, adică explică însuşi *„misterul Tatălui"*, care, atunci când a murit, nu ne-a spus nici măcar un „Adio": *„Dumnezeu, fie că a murit de moarte bună, fie că l-am omorât noi, nu ne-a spus nimic când a murit, nici măcar un singur cuvânt"*. Ca şi cum noi, oamenii, nici n-am fi existat! Ca şi cum secole de credinţă n-au însemnat nimic!

E o despărţire mai mult decât întristătoare. De unde şi tragedia omului modern, care e condamnat la literatură, la mit, la eterna întoarcere, cum spune directorul teatrului: *„Adică: secole sau chiar milenii, nu se întâmplă nimic în lumea spiritului, nu se* creează *nimic, dar istoria continuă, oamenii beau şi petrec ca să uite, iar stăpânii spânzură ca să rămână stăpâni. E o imagine prea apăsată. Evident, teroarea istoriei e una din obsesiile profesorului. Dacă aţi citit* **Le mythe de l'éternel retour**, *vă aduceţi aminte"*. În istoria asta teroristă, *„totul se repetă şi se repetă mai ales tăcând"*. Problema pentru autor este următoarea: *„Cum să arăţi tăcerile, lungile, aridele tăceri care traversează istoria religiilor, care, de fapt, alcătuiesc în bună parte istoria religiilor, ca şi, de altfel, oricare altă istorie în general?"* Sau, altfel spus: *„Cum să prezinţi o* tăcere sterilă, *când nimic nou nu se mai spune pentru că nimeni nu mai simte nevoia sau nu mai are timp să spună ceva nou, semnificativ, fecund?"* De aceea, decorul spectacolului, al istoriei ca atare, este acesta: *„butoaie şi spânzurători"*! Spectatorii mai sunt atenţionaţi că *„autorul este istoric al religiilor. Şi ce poate scrie un autor decât despre* ce ştie *sau, mai precis, despre* ce este *el, ca vocaţie sau ca meserie? Un poet scrie poezie, un filosof scrie despre filosofie. Despre ce vreţi să scrie un profesor de istoria religiilor, mai ales când se hotărăşte să scrie teatru?"*

Mircea Eliade ne dă aici cheia întregii sale literaturi mitice. Şi ne mai mărturiseşte ceva şi anume că dacă ar scrie teatru, el ar suprima cortina, pentru că ea, cortina, nu se lasă decât o singură dată, numai atunci când Dumnezeu va muri (sau s-a lăsat deja, când Dumnezeu a murit)! Dar ceea ce pentru spectatori este adevărul istoric, acela definit prin faptul că ea, cortina, *„a fost lăsată înainte de a fi venit"* la teatru, adică ceea ce pentru ei este o imposibilitate (*„nu vă puteţi întoarce înapoi în Timp"*), nu este pentru actori, care oricând pot suprima scenele, pot inversa actele, se pot juca cu Timpul, se pot întoarce în orice Timp vor: *„Noi putem, pentru că suntem actori, adică participăm la mister, retrăim, condensat, întreaga istorie a religiilor"*. Asemenea lui Ahasverus din **Dayan**. Acest fatalist „Adio" pe care ni-l spune Mircea Eliade se dovedeşte a fi un adevăr literar foarte fecund.

Toată **ars poetica** sau **ars mithica** a lui Eliade din **Pe strada Mântuleasa, Uniforme de general** sau **În curte la Dionis** se centrează

Scanned with CamScanner

în jurul acestei idei, care culminează cu o veritabilă **ars filmica** în **Nouăsprezece trandafiri.** Viziunea sa este, cum am arătat, o replică la opinia lui Camil Petrescu despre spectacolul dramatic, respectiv despre actualizarea miturilor. De aceea, Ieronim ajunge să depăşească concepţia lui Gelu Ruscanu despre *„dreptatea absolută"*, care nu există, zice acesta, dovadă că alege sinuciderea. Ieronim, în schimb, crede că poate fi atacată imbatabila poziţie hegeliană, conform căreia *„în orice eveniment istoric se manifestă Spiritul Universal"*. Ca şi în **Incognito la Buchenwald,** Ieronim explică că *„toţi exegeţii interpretează această idee într-un mod simplist, şi anume: trebuie să acceptăm evenimentele istorice, manifestările concrete ale Spiritului Universal, chiar în cea mai monstruoasă expresie a lor, bunăoară în crematoriile de la Auschwitz, să le acceptăm şi să le justificăm: dacă au avut loc, dacă s-au realizat în Istorie, înseamnă că sunt raţionale şi, deci, justificate sau justificabile"*. Şi Eminescu hegelizase pe ideea că *„în orice om se-ncearcă universu-ntreg"*. Ieronim e de părere însă că ideea lui Hegel poate fi înţeleasă şi *altfel* şi îi aduce următoarea corectură: *„De acord, fiecare eveniment istoric constituie o nouă manifestare a Spiritului Universal, dar asta nu înseamnă că trebuie doar să-l înţelegem şi să-l justificăm. Trebuie să mergem mai departe: să-i descifrăm* semnificaţia lui simbolică. *Pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificaţie simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal..."*

Iar calea de descifrare a acestor semnificaţii este *„anamneza prin gesturi, prin incantaţii, prin spectacol"*. Scopul tuturor artelor, spune Ieronim, este *„să reveleze dimensiunea universală, adică semnificaţia spirituală a oricărui obiect, sau gest, sau întâmplări, cât ar fi ele de banale sau ordinare"*. Numai prin spectacol, prin întoarcerea la practicile magice, *„descifrarea semnificaţiilor simbolice, deci religioase, ale evenimentelor, de orice fel, poate deveni un instrument de iluminare, mai precis: de mântuire a mulţimilor..."* Arta devine, astfel, *„singurul mijloc de a dobândi libertatea absolută"*. Dar nu numai arta, orice *„exerciţiu spiritual"* ar putea deveni *"o nouă escatologie sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii"*.

Ne-o spune un **gigant,** cum îl numeşte Edgar Papu pe Mircea Eliade, aşezându-l în rândul marilor noştri scriitori:

„Reprezentanţii gigantismului nostru îşi afirmă pe rând prezenţa în ultimele trei secole. Seria se deschide, la începutul veacului XVIII, prin Cantemir, care, fiind şi muzician, cuprinde, poate, dintre toţi, cea mai largă gamă de creaţii. Fenomenul continuă în veacul XIX prin Heliade şi Hasdeu, singurii consideraţi până acum ca atare pentru acea epocă. În lumina însă a recentei cunoaşteri aproape integrale a lui Eminescu, el nu mai apare, în sensul interpretărilor tradiţionale, ca produs al Junimii, ci ca exponent al aceluiaşi «gigantism». C. Noica a şi comparat caietele eminesciene cu uriaşul ansamblu al notaţiilor lui Leonardo da

Scanned with CamScanner

Vinci. În sfârşit, seria se continuă în veacul XX cu Nicolae Iorga şi Mircea Eliade.

Acesta din urmă este, deci, până acum, ultimul gigant român. El prezintă câte ceva comun cu toţi înaintaşii săi şi totuşi nu seamănă cu nici unul".

În fond, concepţia lui Mircea Eliade asupra istoriei, implicit asupra spectacolului, e apropiată de viziunea existenţială a poporului român, o viziune senină, deloc morbidă, care conţine nădejdea, speranţa supravieţuirii şi a mântuirii. Şi să ne gândim numai la **Mioriţa**, care, aşa cum am arătat în filmul inspirat de una din variantele sale, este viziunea românului despre Viaţa, Moartea şi Învierea Mântuitorului. În literatura lui Eliade găsim această *nădejde*. Chiar şi în acel fatalist „Adio", ca există: Dumnezeu nu ne-a părăsit pe toţi, nu a murit fără să ne fi adresat un cuvânt, respectiv cuvântul-cheie în care e concentrată întreaga istorie a religiilor, dimpotrivă „*anumiţi oameni, îndeosebi copiii, dar şi câteva femei, l-au auzit când le-a şoptit:* Adio!" Evident, nădejdea, în plan creator, e bazată pe un proces de anamneză, care presupune, cum am văzut, starea de frică.

Dar în filmul românesc? Eliade ne-a oferit un scenariu ideal: prin film, ca spectacol de sinteză a tuturor mijloacelor de expresie artistică, Ieronim îşi duce mai departe ideile. Filmul ar fi o „*completare a procesului de anamneză*", început cu mijloace tradiţionale, o concretizare finală a ideilor sale despre spectacol ca tehnică soteriologică. De aceea, **Copiii nimănui** a ieşit o capodoperă, din orice unghi a fost privit, fie din acela al dictaturii, fie din acela al lumii libere. Nu ştim cum a ieşit filmul scris de Petru Popescu, intitulat tot **Copiii nimănui** (1994), în regia lui David Wheatley, şi dacă este o replică la ideile lui... Ieronim. În orice caz, a fost posibil ca acest adevăr să se reveleze datorită Literaturii, Literaturii Mitice a „*ultimului gigant român*", comparabil cu Borges prin asimilarea creatoare a Bibliotecilor lumii, care aduce astfel un elogiu „*ultimului emancipat, cinematograful*", cum l-a numit Camil Petrescu. În acest sens, dacă literatura este fiica mitologiei, filmul este fiul acestei fiice. Am arătat pe larg cum literatura a prevăzut cinematograful, iar când el s-a născut, s-a dezvoltat sub semnul Bătrânei Doamne, cum am numit teatrul, această Doică a filmului. Există o puternică relaţie de rudenie între aceste arte. Ca atare, prin creaţia sa ultimă, Ieronim ne face să înţelegem că nu suntem „*copiii nimănui*". Şi Eminescu în **Demonism** clama că „*suntem copii – etern nefericiţi*", răsăriţi din carnea vechiului Titan, Titanul mort, Pământul, care ne-a lăsat pradă acelui „*Puternic egoist*" după asemănarea căruia suntem făcuţi. Dar Titanul mort ascunde comori, comorile neamului.

De aceea, avem datoria să săpăm, să le căutăm, cum spune Balthazar în povestirea eliadescă **Şanţurile**, titlu care ne aminteşte de Dimitrie Gusti şi şcoala sa de sociologie, respectiv de documentarul **Satul Şanţ**, unul din cele mai reuşite filme sociologice, bazat tocmai pe

Scanned with CamScanner

investigaţii temeinice, pe „săpături" arheologice, care a generat chiar şi un remake (vezi FIŞIERUL). La comorile neamului ne gândim mai ales în vremuri de restrişte, când ne e mai greu, când suntem mai săraci. Aşa cum *„strămoşii noştri îşi îngropau comorile când se prăbuşea lumea"*, la fel există credinţa că: *„Acum e timpul, pentru că au să vină vremuri grele. Acum se găsesc comorile, când se prăbuşeşte lumea"*. Le tot căutăm, chiar dacă nu le găsim. Noi avem destinul poetului, *„să tot încerce"*. Balthazar, tânărul ofiţer neamţ, el însuşi poet, *„tot atât de mare ca Eminescu"*, crede că pe noi, românii, nu ne înţeleg decât poeţii: *„Afară de poeţi, nu vă înţelege nimeni"*. Deşi suntem plămădiţi din nenoroc, cum credea şi Cioran (şi Caragiale se tot plângea: *„Sunt un om fără noroc!"*), avem o şansă: *„N-aţi avut noroc acum trei mii de ani, şi nici acum o mie de ani, şi nici de data aceasta n-aţi avut noroc. Dar v-aţi amintit şi aţi luat-o de la început. Şi tot aşa o veţi lua de la început într-o mie de ani, şi vă veţi aminti"*. Întotdeauna va fi un personaj zamolxian ca Moşu, care, condus de o Ilarie precum Oedip de Antigona sau regele Lear de Cordelia (Eliade creează aceleaşi legături ca Blaga în al său **Zamolxe**), îşi va aminti unde este comoara şi, după ce *„are să moară în picioare, ca strămoşii lui"*, noi, cei rămaşi, vom săpa şanţuri s-o găsim. *„Într-o mie de ani, copiii voştri au să-şi amintească de comoara pe care aţi căutat-o şi au s-o caute din nou. Au să sape alte şanţuri"*. Chiar dacă *„toţi murim"*, chiar dacă şi *„zeii mor"*, Dumnezeu, acel *„Dumnezeu adevărat"*, despre care vorbeşte popa din sat, adică Dumnezeul poveştilor, nu moare niciodată.

Deci *„impulsul prim"*, cum îl numeşte Eminescu, *„gigantul"* care a identificat povestea cu Archaeus, fiind acea cale care ne face *„să trăim şi-n viaţa altor oameni"*, ca într-un prezent continuu, nu este răul, ci creaţia, Literatura, Mitul, Filmul, ca ultimă expresie (rudă) a ei, cu vocaţie soteriologică, prin care chiar răul îşi poate exprima eshatologia. Archaeus este identitatea noastră, permanenţa în varii forme, este Spiritul originar, care a dat marii literaturi române seva sa, născută din mituri, dintr-o formidabilă tradiţie populară, care l-a uimit până şi pe un „cinic" ca I. L. Caragiale, cel ce fugise din această *„strânsură de năvală"*, cum îi mai spunea el societăţii româneşti, pe care o asemăna cu un *„vast bâlciu"*: *„Cu toate acestea, această lume de strânsură mişună aici deasupra unui element etnic, hotărât. Sub tot acest Babel, există o limbă românească, care-şi are geniul ei; sub această vultoare veşnic mişcătoare, există un popor statornic, care-şi are calităţile şi defectele lui specifice, bunul lui simţ, o istorie plină de suferinţe, nevoi, simţiri şi gândiri proprii. De ce, din straturile acestui popor, nu s-ar putea ivi, din când în când, unele inteligenţe deosebite, care să dea expresie monumentală acelor nevoi, simţiri şi gândiri proprii?"*

Şi nu s-au ivit? Eliade însuşi, prin toată opera sa, este un copil al acestui *„element etnic, hotărât"*. Dar Petru Popescu şi Vintilă Horia, dar toţi marii scriitori şi artişti din exil, care nu şi-au uitat/trădat niciodată

Scanned with CamScanner

patria, pe care Mircea Eliade şi Nichita Stănescu o identificau cu limba română?! Eliade însă vrea să fie mult mai mult. Poate un copil al soarelui, ca în viziunea lui Gorki din **Copiii soarelui**, tot un spectacol ieronimic despre alţi copii ai nimănui! Numai copiii, *„îndeosebi copiii"*, pot vorbi cu Dumnezeu, numai lor, ca fiinţelor cele mai neprihănite, El li se arată şi le şopteşte acel tainic „Adio". Iar după „Adio" ce urmează? Restul nu e decât tăcere, cum ar spune Hamlet, o lungă şi nepătrunsă tăcere. Pe care creatorii sunt chemaţi s-o umple, aşa cum plinul alternează cu golul, *yang* cu *yin*.

În acest sens, este evocat exemplul lui Brâncuşi, a cărui operă, nu întâmplător, străluceşte prin seria genială dedicată capetelor de copii: *„Cât de* altul *a devenit după ce a lăsat în urmă opera lui din Bucureşti, şi apoi estetica în care crezuse cât timp lucrase la München, – şi a plecat,* pe jos, *la Paris. Dar nici chiar Brâncuşi nu a înţeles până la capăt marea descoperire pe care o făcuse. Altminteri, la un moment dat ar fi trebuit să plece şi din Paris, şi* să lase în urmă *capodopera pe care o împlinise. Să o lase în urmă şi să se despartă definitiv de ea; să înceapă din nou, de la* începutul începutului". Evident, asta nu l-ar fi împiedicat să fie el însuşi, nu l-ar fi obligat să renunţe la identitatea sa: *„Tot marele Brâncuşi ar fi rămas, şi poate ar fi fost şi mai mare, pentru că geniul lui ar fi creat altceva*". Aceasta este condiţia artistului absolut: *„să trăiască şi să creeze* incognito". Asemenea poporului. Asemenea lui Boddhisattva. Asemenea Marelui Anonim, Dumnezeu.

Sau aşa cum a încercat Petru Dumitriu, cînd s-a identificat atât de mult cu **Incognito**, roman care a fost comparat cu **Doctor Jivago**, încât a fost urmat de o lungă tăcere, o mistuitoare şi inexplicabilă absenţă de 11 ani, comparabilă cu o moarte, urmată de o înviere, tot literară, o convertire însă mărturisită în tulburătoarea confesiune religioasă **Au Dieu inconnu**, dovedind că a rămas un copil al literaturii. Spectacolul absolut, filmul **Copiii literaturii**, să spunem, care ar arăta ca lumea în care am vrea să trăim, trebuie să fie şi el o creaţie anamnezică sau soteriologică a unui asemenea creator anonim, identificat cu însuşi Archaeus.

Scanned with CamScanner

Indice de nume

A

Abuladze, Tenghiz 263
Agârbiceanu, Ion 10, 113, 154, 159, 165-171, 258, 264, 273, 292, 313
Agel, Henri 152
Ajarescu, Simón 18
Akermann, Chantal 152
Akutagawa, Ryunosuke 260
Akopov, Serghei 311
Albéres, R.M. 153
Alberti, Rafael 20
Albulescu, Mircea 42, 65, 193, 292
Alecse, Constantin 280
Alexa, Visarion 46, 47, 66, 81, 275, 309
Alexandrescu, Sorin 274
Alexandrescu, Sică 42, 165, 296
Alifantis, Nicu 26
Alecsandri, Vasile10, 43, 56, 63, 70, 71, 85, 159, 273, 306, 308, 313
Anania, George 294
Andersen, Hans Cristian 296
Andonov, Ivan 263
Andrei, Violeta 263
Anghel, Dimitrie 63, 64
Anghel, Nino 196
Anghel, Paul 155, 294, 295
Antonioni, Michelangelo 133, 279, 291
Antonescu, Victor 296
Apollinaire, Guillaume 40, 139
Arachelian, Vartan 274
Arbore, Grigore 274
Ardant, Fanny 285
Arghezi, Tudor 8, 17, 28, 30, 48, 117, 118, 133, 142, 159, 214, 223, 237, 278, 287, 291, 300
Arghir, Olimpia 221
Argintescu-Amza, Nicolae 16
Aristotel 259
Arion, George 294
Aristarco, Guido 83, 288
Arnheim, Rudolf 148, 249, 251
Astaloş, George 274
Astruc, Alexander 287
Audrin, 74
Aurelian, George 77
Avram, Cristea 123
Avramescu, Florian 294, 295

B

Baciu, Ştefan 274
Baconski, A. E. 62
Bacovia, George 214
Balázs, Béla 154, 288, 290
Balotă , Nicolae 198
Balzac, Honoré 56, 188, 258
Banciu, Paul Eugen 295
Banu, George 274
Barbăneagră, Paul 274
Barbelian, Aurel 69
Barbelian, Nicolae 16, 74, 169
Barbu, Eugen 122, 155, 293, 294, 297
Barbu, Florian 142-145
Barca, Calderon de la 258
Barnier, Gaston 75
Barozzi, Tantzi Cuttava 135
Bartet, 68
Bataille, Henry 77
Baudelaire, Charles 5, 288
Bazin, André 254
Băieşu, Ion 44, 293, 294
Bălaşa, Sabin 19
Bălcescu, Nicolae 135, 188, 266, 270
Băran, Vasile 295
Bărbulescu, Petre 295

Scanned with CamScanner

Bărbulescu, Romulus 295
Bărcănescu, Alecu 76
Beligan, Ana Maria 117
Beligan, Radu 44, 65
Beniuc, Mihai 295
Berger, Martin 36, 88, 90-93, 119, 121-124, 129, 279, 296, 297
Bergman, Ingmar 56, 133, 224, 288, 292
Bergson, Henri 36, 39, 144, 290, 291
Bernhardt, Sarah 68
Beethoven, Ludwig van 40, 117, 148
Bibescu, Anton 281
Bibescu, Emanuel 281
Bibescu, Martha 9, 266, 274, 277, 281
Bizet, Georges 66
Blaga, Lucian 7, 18, 28, 30, 59, 156, 165, 204, 206, 216, 222, 228, 232, 237, 263, 321
Blaier, Andrei 163, 238, 241
Blain, Gérard 98
Blandiana, Ana 283
Bleonţ, Claudiu 261
Bloosoms, Marcel 79
Bluestone, George 289
Boetius 285
Bogza, Geo 138, 144, 145, 166, 295
Bokor, Petre 275, 276
Boldur, Anda 295
Bolintineanu, Dimitrie 266, 270, 272
Bon, Victor De 69
Bondarciuk, Serghei 188
Bordeianu, Constantin 295
Borges, Jorge Luis 51, 320
Boroş, Haralambie 44, 297
Boruzescu, Radu 275
Bostan, Elisabeta 26, 53, 117, 225, 230
Bostan, Ion 296
Botta, Emil 121
Botez, Demostene 295
Bratu, Lucian 283
Brad, Ion 170, 293
Brad, Alexandru 294
Brauner, H. 232
Breslaşu, Marcel 295
Brătescu-Voineşti, I. Al. 48, 294
Brâncoveanu, Rachel 281
Brâncuşi, Constantin 6, 12, 28, 142, 199, 285, 294, 305, 314, 322
Breban, Nicolae 292, 293, 298
Brecht, Bertholt 60, 208, 288, 289
Breton, André 144
Brezeanu, Grigore 63, 69, 71, 314
Brezeanu, Ion 69, 105, 314
Brodier, Charlotte 79
Brooks, Richard 66
Bruegel 296
Brună, Ion 41
Bucheru, Ion 293
Bucuţa, Emanoil 294
Buduca, Ioan 11
Buhoiu, Aristide 274
Bulandra, Tony 69, 74, 314
Bulcă, Ioana 194
Bulfinski, Romald 76-79
Bumbescu, Victor 64
Bunescu, Mircea 20
Buñuel, Louis 6, 138, 144, 278
Burada, Mircea 295
Buref, Flavia 292
Burrough, Edgar Rice 277
Buşecan, George 26, 153
Butor, Michel 290
Butunoiu, Aristide 294
Buzescu, Aura 99, 103
Buznea, Dumitru 294
Buzoianu, Cătălina 63, 140
Buzura, Augustin 170, 298

C

Caion (C. A. Ionescu) 15, 46, 92
Callas, Maria 285
Caller, Lenny 135

Scanned with CamScanner

Calmettes, André 67
Canache, George 142, 143
Cantacuzino, Ion 21, 92
Cantacuzino, Maria 281
Cantacuzino, Şerban 99
Cantemir, Dimitrie 9, 159, 198, 243, 266, 297, 313, 319
Canudo, Ricciotto 72, 83, 141, 188
Caprio, Leonardo di 163
Caragiale, Alexandrina I.L. 39
Caragiale, Lucky 39
Caragiale, I.L. 10, 15, 23, 33-47, 54, 56, 60-62, 66, 75, 81, 113, 116, 139, 154, 170, 172, 219, 231, 274, 281, 285, 297, 308, 309, 321
Caragiale, Mateiu 39, 70, 159, 163, 214
Caragiu, Toma 44, 292
Caraion, Ion 194, 196, 274, 276, 283
Caranfil, Nae 260, 304
Carmen-Sylva 70, 74
Cameron, James 309
Carnabel, Sorin 150
Carol I 15, 64
Castell, David 283
Cassanova 163, 283
Cassavan, Lazăr 152
Cassian, Nina 274
Călăraşu, Andrei 284
Călin, Mihai 303
Călinescu, Bob 43, 268, 296
Călinescu, George 8, 13, 37, 40, 42, 43, 46, 49, 73, 94, 97, 103, 110-112, 114, 116, 118, 126, 148, 152, 187, 190, 219, 236, 293, 298, 306, 307, 311
Călinescu, Matei 274, 306
Călinescu, Paul 114, 152, 171, 189
Călinescu, Puiu 42
Cărmăzan, Ioan 257, 292
Cârje, Gheorghe 77
Cebotari, Maria 278
Cehan, B. 81
Cehov, Anton Pavlovici 26. 60, 165, 172, 190, 275, 296, 304
Celan, Paul 274
Cervantes, Miguel de 296
Chabrol, Claude 288
Chagny, Alphonse 74
Chaplin, Charlie 44, 64, 87, 114, 129, 130, 137, 142-144, 148, 167, 286
Chavannes, Puvis de 281
Chelba, Constantin 157
Chesterton, Gilbert Keith 37
Chiarini, Luigi 137
Chiriacescu, Melania 294
Chiriţă,Vasile 242, 295
Cioculescu, Şerban 42, 45, 47, 48
Cioran, Emil 82, 156, 157, 194, 217, 266, 273, 274, 283, 321
Ciorănescu, Alexandru 274
Ciorănescu, George 274
Ciprian, Gheorghe 65
Ciubotariu, Constantin 161
Ciubotaru, Costache 295
Ciucurette, 77
Ciuhrai, Grigori 95, 107
Ciulei, Liviu 81, 95-108, 275, 307, 309
Ciohonelidze, Ghiuli 81
Clair, René 6, 13, 79, 129, 138, 142, 148, 150, 152, 157, 162, 296, 298
Claudel, Paul 60
Claymoor (Mihai Văcărescu) 7, 31, 33, 37-39, 61, 71
Cobar, Nell 44
Cocea, Alice 278
Cocea, Dina 65, 149
Cocea, N. D. 59, 72, 84, 149
Cocteau, Jean 142, 289
Codre, Florin 194
Colpi, Henri 123, 296

Scanned with CamScanner

Comarnescu, Eugen 147
Comarnescu, Petru 141
Connery, Sean 292
Constante, Lena 198
Constantin, George 196
Constantin, Paul 59, 121, 290
Corbu, Vintilă 295
Corjos, Nicolae 112
Cornişteanu, Mircea 45
Coposu, Corneliu 194
Coppola, Francis Ford 286
Costa Gavras 279, 285
Costinescu, Guy 150
Cotruş, Aron 18, 266, 272, 274, 305
Crainic, Nichifor 131, 198, 294
Crăciunescu, Ioana 284, 292
Creangă, Ion 10, 14, 15, 21, 25, 27, 28, 35, 49-56, 117, 118, 163, 168, 171, 175, 225-228, 236, 294, 309, 313, 314
Creangă, Mihai 294
Cremene, Mioara 284
Cristache, Nicolae 294
Cristea, Dan 11
Crişan, Mihai 104
Croce Benedetto 51
Croitoru, Alecu 225, 231, 233, 313
Csiky, Andrei 105
Culianu, Ioan Petru 157, 274, 278

D

Dali, Salvador 6, 138
Damian, Anca 18
Damian, E.A. 93
Damian, Eusebiu 217
Damian, Laurenţiu 18
Daneliuc, Mircea 163, 248, 266, 292, 301
Danes, Claire 163
Daniau, Franck 74
D'Annunzio, Gabriele 6
Dante, Alighieri 7, 266-272, 291
Daquin, Louis 296
Darie, Emil 151
Darie, Iurie 25
Darrieux, Danielle 277
Davidescu, N. 47
Davidovici, Doru 295
Davila, Alexandru 63
Dej, Gheorghe Gheorghiu 178
Delavrancea, Barbu Ştefănescu 38, 57, 63
Delluc, Louis 90, 111, 141, 166
Delorme 232
Dembinski, Dominic 221
Demetrescu, Alex. 89, 90
Demetrescu, Marin 33, 58
Demetriade, Aristide 63-65, 69, 71, 76, 314
Demian, Iosif 171, 238, 248, 276, 284
DeMille, Cecil B. 150
Deşliu, Dan 266, 295
Diaconu, Mircea 44, 292, 301
Dicu, Constantin 221
Dietrich, Marlene 40
Dinică, Gheorghe 42, 65, 312
Dinulescu, Dumitru 88
Dimitriu, Ştefan 295
Dimitrovici, Silviu 112, 296
Disney Walt 51, 54, 164
Dobermann 80
Doinaş, Ştefan Augustin 285
Donos, Arcadie 70
Dorna, Alexandrescu 73
Dostoievski, F. M. 187, 188, 194
Dovjenko, Alexandr 66, 114, 129, 155, 263
Dragomirescu, Mihail 11, 89, 94, 130, 133, 136, 166, 294
Dragoş, Nicolae 294
Dragoş, S. 232
Drăgan, Mircea 47, 70, 113, 129, 306
Drăgoescu, Petre 151
Drăgulescu, Alexandru 20

Scanned with CamScanner

Dreyer, Carl 67, 81, 288
Duda, Virgil 274
Dudow, Slatan 288
Dugowson, Martine 278
Duhamel, Georges 5, 37, 137
Dulac, Germaine 141, 166
Dumas, Alexandre 116, 296
Dumitrescu, Cornel 44
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe 20
Dumitriu, Petru 260, 261, 274, 276, 284, 322
Dumitru, Radu 284
Duras, Marguerite 152, 288

E

Eftimiu, Victor 10, 36, 59, 63, 64, 73, 74, 78, 293
Eggeling, Viking 138
Eisenstein, Serghei 26, 56, 59, 66, 81, 114, 132, 138, 148, 154, 155, 241, 246, 299
Ekk, N. 150
El Greco 22, 285
Eliade, Mircea 7,9 10, 22, 23, 112, 113, 126, 142, 156-164, 189, 197-220, 260, 261, 266-270, 279, 283-285, 290, 294, 302-306, 316-322
Eliade, Pompiliu 47, 64
Eliad, Ioana 301
Ellul, Jaques 289
Eminescu, Mihai 7, 9, 10, 13-30, 44, 49, 50, 51, 70, 129, 132, 133, 141, 159, 173, 184, 194, 198, 200, 204, 212, 214, 215, 220, 272-275, 284, 285, 306, 309, 312-314, 319-321
Emmer, Luciano 278
Enescu, Adrian 161, 238
Enescu, George 12, 28, 272, 274, 280, 294, 305
Epstein, Jean 90
Erasm din Rotterdam (Gerhard Gerhards) 252, 253
Ermolieff, Josef 80
Esrig, David 42
Etaix, Pierre 95

F

Fagure, Emil 73
Fairbanks, Douglas 143
Farago, Coca 151
Fassbinder, W 282, 283, 289
Faulkner, William H. 290
Faur Sanda 294
Fellini, Frederico 139, 201, 224, 292
Fernoagă, Dumitru 313
Filimon, Nicolae 56, 151
Flămând, Dinu 274
Florian, Mircea 129, 137, 218
Fotino, Mişu 85
France, Anatole 5, 68, 137
Freud, Sigmund 144, 289, 316
Frisch, Max 275
Fritsch, Willy 123
Froda, Scarlat 78
Frunză, Victor Ioan 317
Fundoianu, Barbu (Benjamin Fondane) 6, 138, 140, 143, 144, 157, 274, 278, 284
Furdui, Dumitru 65, 278

G

Gabrea, Radu 42, 274, 275, 281-283, 289
Garbo, Greta 40
Garko, Gabriel 285
Gaşpar, Alexandru 15, 313
Gâdea, Suzana 157
Gândilă, Mircea 295
Gârleanu, Emil 8, 10, 15, 36, 45, 50, 59, 69, 71, 74, 85, 293
Georgescu, G. 74
Georgescu, Jean 34, 35, 41, 47, 56, 65, 79, 81, 87, 133, 135, 136, 149, 150-152, 187, 277, 301, 314

Scanned with CamScanner

Georgescu, Silviu 295
Gheorghe, Tudor 231
Gheorghiu, Mihnea 22-26, 122, 153, 155, 233, 235, 241
Gheorghiu, Petre 262
Gheorghiu, Virgil 274, 277
Ghica, Ion 43, 313
Ghica, Const. A. I. 149
Ghika, Matilda C. 274
Ghişe, Dumitru 293
Ghiţulescu, Mircea 60
Gilbert, John 145
Giugaru, Alexandru 65
Godard, Jean Luc 288
Goethe, Johann Wolfgang von 7, 43, 142, 258, 291, 296, 316
Gogol, Nicolai Vasilievici 51, 79, 173, 175, 275, 275, 296
Goldoni, Carlo 51, 258, 296
Gologan, Ovidiu 95
Goma, Paul 156, 272, 274
Gonţa, Grigore 45, 46
Gorki, Maxim 37, 83, 99, 258, 275, 322
Grama, Remus 280
Grand, Adriana 317
Gray, Nadia 278
Greene, Graham 289
Greimas, A. J. 224, 229
Gridoux, Lucas 278
Grierson, John 232
Griffith, David W. 6, 34, 64, 67, 81, 87, 230
Grigorescu, Ioan 122, 158, 273, 287, 298
Grigorescu, Nicolae 12, 28, 175
Grossu, Nicoleta 170, 195, 259, 275
Grossu, Sergiu 170
Guga, Romulus 158
Guitry, Sacha 150
Gulea, Stere 128, 185, 187, 195, 231, 261, 296
Gusti, Dimitrie 16, 321
Gusty, Paul 79
Gyr, Radu 198

H

Hadârcă, Petru 41
Hangu, Radu 16, 17
Hannon, Théo 62
Hasdeu, Bogdan P. 9, 57, 63, 319
Hasek, Jaroslav 296
Hausvater, Alexander 23, 160, 161
Heliade Rădulescu, Ion 266
Herbier, Marcel L' 144
Herivan, Mircea 294
Hermann, Georg 281
Herz, A. de 59
Herzog, Werner 127
Hochhuth, Rolf 285
Hoffman, Jerzy 108
Holban, Ioana 21
Holban, Sorin 295
Holt, Jany 278
Homer 7, 267, 272, 291, 316
Horia, Vintilă 266-268, 274, 277, 283-286, 321
Horodincă, Georgeta 284
Horomnea, Dragomir 294
Horvat, Gheorghe 112
Hugo, Victor 51
Husserl, Edmund 133
Huston, John 289
Huzum, Sergiu 143

I

Iacob, Mihai 25, 296
Iacoban, Mircea Radu 27
Iankovski, Oleg 312
Ibrăileanu, Garabet 9, 115, 132, 144, 146, 147, 154, 165, 221, 310
Ibsen, Henrik 29, 60
Ierunca, Virgil 274
Ifrim, Dumitru 274
Igaszag, Radu 278

Scanned with CamScanner

Igiroşanu, Horia 297
Igiroşanu, P. 78
Ilaşcu, Ilie 272
Ilieşiu, Mirel 296
Ilieşiu, Sorin 157
Iliu, Victor 42, 87, 114, 117, 150, 224, 237-240, 292
Illéry, Pola 278
Ingres 144
Ionescu, Eugen 63, 139, 160, 161, 266-270, 274, 275, 283, 284, 297, 317
Ionescu, Gelu 274
Ionescu, Nae 128, 148, 156
Ionescu, Stelian 59
Iorda, Marin 292
Iordache, Marian 295
Iordache, Ştefan 43, 158, 193-195, 203
Iordăchescu, C. 57
Iorga, Nicolae 9, 110, 280, 320
Iorgulescu, Mircea 274
Iosif, Şt. O. 63, 64
Iradier, Sebastian de 46
Irons, Jeremy 285
Ispirescu, Petre 210, 228
Istrati, Panait 136, 223, 274, 277, 279, 284,286
Iulian 74
Iuraşcu, Ioachint 14
Iureş, Marcel 27, 291
Iureş, Ştefan 295
Iutkevici, Serghei 66

J

Jannings, Emil 68
Jaspers, Karl 228
Jicman, Silviu 221
Joyce, James 5, 289

K

Kachyña, Karel 193
Kafka, Franz 219, 310
Kant, Immanuel 310
Karnabatt, D. 73
Kazan, Elia 66
Keaton, Buster 64
Keneatly, Thomas 188
Kiriţescu, N. 21
Kleiser, Randel 112
Kovács, György 96
Kozînţev, Grigori 66, 150
Kurosawa, Akira 260

L

Labiche, Eugène 79
Lafitte, fraţii 16, 58, 67, 68
La Fontaine 296
Lal, Romulus 294
Lambert, Albert 67, 68
Lang, Fritz 138
Lapteş, Horia 47
Lautréamont 138, 139
Lavedan, Henri 58, 67, 68
Le Bargy 67, 68
Lecca, Haralamb 36, 59, 74, 75
Léger, Fernand 138
Lemaitre, Jules 68
Lenin, V. Ilici 178
Lester, Richard 95
Leu, Corneliu 293
Liciu, Petre 69, 71
Liebeneiner, Wolfgang 296
Liedtke, Harry 123
Liiceanu, Gabriel 157, 217, 273
Linder, Max 44, 79
Locusteanu, P. 73
Losey, Joseph 66
Lotar, Eli 278
Loteanu, Emil 13, 24-29, 44, 223
Lovinescu, Eugen 47
Lovinescu, Horia 297
Lovinescu, Monica 274
Lozano, Margarita 117, 119
Lubitsch, Ernst 278
Lucian, Ion 292
Luhrmann, Baz 163
Luican, Florina 263
Lukács, Georg 187

Scanned with CamScanner

Lulli, Folco 119
Lumet, Sidney 95
Lumière 5, 7, 38, 62
Lupovici, Marcel 278
Luscalov, Petre 295

M

Macedonski, Al. 36, 59, 86
Macovei, Simion 295
Macovescu, George 260, 264
Maiakovski, Vladimir 14
Maiorescu, Titu 20, 23, 27, 36
Maftei, Ernest 174, 292
Malle, Louis 288
Mallarmé, Stéphane 144
Malraux, André 289
Manachi, fraţii 15-16
Mandric, Eugen 155
Manea, Ion 20
Manea, Norman 274
Mann, Delbert 169
Mann, Heinrich 288
Mann, Thomas 258
Manolu, Gheorghe 294
Manolescu, Ion 77
Manoliu, Gheorghe 295
Marcus, Manole 104, 165, 233, 235, 263, 296
Marinescu, Gheorghe 15
Marinescu, Nora 74
Marinescu, Şerban 65, 158, 190-192, 195, 196, 157, 258, 310
Marx, fraţii 79
Marx, Karl 138, 178, 196
Massoff, Ioan 82, 89
Mastroianni, Marcello 301
Matală, Dumitru 293
Mattes, Eva 282
Maurette, Marc 296
Mauriac, Claude 290
Maximilian 86
Maxy, M. H. 142
Mazzolotti, Pier Angelo 309
Mălăele, Horaţiu 139, 140
Mălureanu, Florica 46, 243
Măniuţiu, Mihai 138
Mărăscu, Tudor 221
Mărgineanu, Nicolae 27, 169, 170, 259
Meirovici, Beno 294
Méliès, Georges 5, 6, 33, 34, 42, 61, 62, 64, 67, 148, 215
Melinescu, Gabriela 274
Ménalque 91
Menu, Paul 15, 36, 313
Mereuţă, Mihai 96
Messiaen, Olivier 250
Messter, Oscar 38
Meşină, Viorica 310
Michelangelo 19, 291, 316
Micle, Veronica 14, 17, 23
Mihail, Jean 40, 77-79, 110, 151, 171, 292
Mihail, Nicolae-Paul 295
Mihalesco, Alexandre 278
Mihalkov-Koncealovski, Andrei 66
Mihăescu, Mihai 112
Mihăileanu, Radu 276
Miheles, Aurel 42, 152, 153, 165, 296
Mihu, Iulian 48, 114, 165, 189, 260-264, 296, 302
Milestone, Lewis 169
Millo, Matei 35, 60, 70
Minar, Octav 14-16, 25
Minulescu, Ion 59, 142, 294
Mirodan, Alexandru 274
Mitran, Anca 11
Mitru, Constantin 113
Mitry, Jean 68, 69
Mitulescu, Decebal 10
Miu, Maria140
Mogoş, Virgil 294
Mohor, Mircea 294
Moisescu, Robert 152
Moldovan, Mircea 242
Moldovanu, Corneliu 36, 59, 71, 76, 85, 293

Scanned with CamScanner

Molière 51, 137, 316
Monea, Nicolae 255
Mora, Anghel 295
Morand, Paul 281
Moraru, Marin 42
Moravia, Alberto 29
Morgenstern, Maia 312
Moscu, Ion 313
Mosjoukine, Ivan 142
Mounet-Sully, Jean 68
Moussinac, Léon 141, 144, 166
Mozart, W. Amadeus 66
Mungiu, Cristian 260
Munteanu, Bazil 274
Munteanu, Constantin 295
Munteanu, George 48
Munteanu, Francisc 122, 202, 294
Mureşan, Dumitru 242
Mureşan, Ghiţă 279
Mureşan, Mircea 98, 117, 118, 189, 237-240
Murnau, Friedrich W. 111
Muşatescu, Tudor 44, 63, 76, 149, 150, 301
Muybridge, Edward 36

N

Nabokov, Vladimir 63
Naghi, Gheorghe 42, 117, 152, 153, 165
Naghiu, Iosif 170, 221
Nash, Richard 99
Nathan, Emile 278
Naum, Gellu 138, 140
Năstase, Doru 243
Năstase, Fl. Al. 294
Năstase, Florin N. 295
Neagoe, Peter 274
Neagu, Constantin 25
Neagu, Fănuş 8, 221, 293
Neamţu-Ottonel, C. 69
Nedelcovici, Bujor 266, 274, 276, 284
Negoescu, Victor 134
Negoiţescu, Ion 274
Negruzzi, Constantin 56, 71, 159, 313
Negulescu, Jean 277
Nemoianu, Virgil 274
Niciu, Ioan 307
Nicolae, Cristiana 47, 154
Nicolaescu, Sergiu 22, 94, 158, 240, 246, 296, 297, 306, 310
Nicolescu, Vasile 19
Nielsen, Asta 40
Nietzsche, Friedrich 41, 318
Nitta-Jo 75
Niţulescu, Vasile 292
Noailles, Ana de 274
Noica, Constantin 156, 198, 259, 319
Nottara, Constantin I 65, 71, 77, 314
Novac, Constantin 295
Nussbaum, Erich 21, 313

O

Obler, Maximilian 90
Obradovici, Miliutin 296
Olăraşu, George 57
Olivier, Laurence 66
Olmi, Ermanno 263
Olteanu-Matei, Draga 70, 117
Opriş, Mihai 295
Ornaru, Vintilă 284, 294
Orza, Paul 18
Ovidiu 266-269, 271-277, 285

P

Pabst, G. W. 288
Padina, Rodica 294
Pagnol, Marcel 150, 292
Paladi, Radu 25-26
Paleologu, Alexandru 276
Paler, Octavian 302
Pană, Saşa 144, 145, 166
Pann, Anton 51
Panu, George 50
Papilian, Alexandru 274

Scanned with CamScanner

Paradjanov 221
Pardău, Platon 295
Parodi 70
Porsenna, Nicolae 296
Pascal 144, 292
Pascu, Adrian 80
Pasolini, Pier Paolo 13, 29, 66, 223, 291, 292
Passos, Dos 290
Pastrone, Giovanni 34
Pathé, fraţii 67-70, 279
Pauker, Ana 157, 202
Păruş, Marcel 294
Pâriev, Ivan 187
Pârvan, Vasile 9
Pelegrini, Glauco 98
Pellea, Amza 65
Perpessicius 21, 135, 268
Petraşincu, Dan 274
Petrescu, Camil 7, 8, 10, 44, 56, 57, 59, 61-63, 84, 93, 118, 122-124, 129, 131-137, 142, 146, 154, 188-191, 216, 220, 290, 297, 302, 306, 310-312, 319, 320
Petrescu, Cezar 118, 131,132, 136, 163, 221
Petrescu, Ion 77
Petronius (Gr. Tăuşan) 75
Petronius (Titus Petronius Niger) 163
Petrovici, Jean 19
Petruţiu, Liliana 43
Pfieghar, Michael 232
Picabia, Francis 6, 138
Picasso, Pablo 142, 198
Pick, Lupu 111, 204, 277, 281
Pickford, Mary 40
Piersic, Florin 65, 113
Pillat, Ion 293
Pintea, Adrian 27
Pintilie, Lucian 41, 47, 48, 66, 81, 101-104, 260-262, 275, 292, 301, 304
Pirandello Luigi 275
Piscator, Erwin 288
Pistiner, Ada 203
Piţa, Dan 44, 104, 117, 125, 126, 156-160, 165, 166, 170, 171, 187, 200-207, 217, 238, 250-256, 292, 301, 303
Pius, Servien 274
Platon 123, 285
Pleşu, Andrei 157
Plowright, Joan 285
Poe, Edgar Allan 211
Pop, Augustin Z. N. 20
Pop-Corniş, Marcel 274
Popa, Dumitru Titus 294
Popa, Marian 274
Popa, Tania 312
Popesco, Elvire 278
Popescu, Cristian 23, 160
Popescu, D. R. 44, 116, 167, 230, 259
Popescu-Gopo, Ion 21, 51-54, 117, 225-227, 286, 287, 291, 292, 298
Popescu, Ghiţă 80, 81, 165
Popescu, Leon 16, 36, 57, 64, 69, 70, 71, 74-76, 85, 85, 142, 279, 314
Popescu, Mitică 196
Popescu, Petru 269, 274, 275, 281, 283,293, 320, 321
Popov, Adonis Gr. 75
Popovici, Silvia 25
Popovici, Titus 22, 44, 45, 95, 97, 103, 108, 114, 115, 122, 155, 240, 254, 256, 293, 294, 297, 309
Porten, Henny 40
Posmantir, Tudor 120
Potra, Florian 146, 231
Preda, Elena 194
Preda, Marin 8, 28, 88, 118, 158, 159, 163, 169, 172-186, 192-196, 276, 283, 297, 313, 316
Preda, Nicolae 194

Scanned with CamScanner

Prodan, Sergiu 310
Prokofiev, Serghei 241
Proust, Marcel 5, 23, 37, 39, 132, 152, 153, 163, 212, 214, 221, 283, 288, 290, 311
Ptuşko, Alexandr 192
Pudovkin, V. 59, 66, 114, 148, 149, 153-155, 290
Pumnul, Aron 14
Purcărete, Silviu 47, 140
Puric, Dan 140

Q

Quinn, Anthony 292

R

Racine, Jean 195
Radovici, Constantin 69, 74, 76, 77, 165
Raicu, Lucian 274
Rampling, Charlotte 218, 304
Ray, Man 138
Răducă, Felicia 11
Rădulescu, Magdalena 28
Râlea, Marian 139
Râuleţ, Constantin 57
Rebengiuc, Victor 95-97, 290, 302
Rebreanu, Fanny 90
Rebreanu, Liviu 8, 10, 16, 36, 59, 69, 72, 77, 82-94, 106, 118-121,124, 132, 159, 167, 170, 189, 193, 214, 293, 297, 306, 307, 313
Reinhardt, Max 66, 73, 148
Renoir, Jean 66, 139
Resnais , Alain 132, 152, 153, 279, 288
Reynaud, Emile 62
Rich, Claude 123
Richardson, Tony 66
Richepin, 68
Richter, Hans 138
Rigadin 76
Rjeşevski, Aleksandr 154
Robbe-Grillet, Alain 152, 288
Robinson, Edward G. 277
Roco, Dinu 92
Rolland, Romain 277
Roman, Ronetti 77, 78
Romanescu, Marcel 119, 120, 124
Rosetti, Al. 36, 294
Rosetti, Radu 214
Rosi, Francesco 66, 95, 107, 235
Rostand, Edmond 68
Rotaru, Marilena 272
Rousseau, Jean-Jacques 139, 142
Roznoveanu, Mirela 284
Ruiz, Raoul 152
Rusu, Matei 74
Rusu, M. N. 284
Ruttmann, Walter 138

S

Sadoul, Georges 40, 67, 68, 287
Sadoveanu, Alexandru 114
Sadoveanu, Ion Marin 294
Sadoveanu, Marietta 114
Sadoveanu, Mihail 8, 10, 34, 109-129, 132, 133, 146-148, 154, 159, 166, 171, 236, 237, 241, 306, 313
Sadoveanu, Profira 113, 116, 117
Saint-Saëns, Camille 68
Sahia, Alexandru 165
Saizescu, Geo 17, 48, 72, 221, 225, 230, 296
Sanielevici, H. 115
Sapho 163
Sardou, Victorien 68, 74
Sarraute, Nathalie 290
Sartre, Jean-Paul 289
Saussure, Ferdinand de 229
Sălcudeanu, Petre 122, 155, 170, 282, 299
Săraru, Dinu 295
Săucan, Mircea 275, 284

Scanned with CamScanner

Săvulescu, Monica 284
Sârbu, Alexandru 20
Sârbu, I.D. 221
Scânteie, V. 73
Schäffer, Laszlo 120
Schirckauer, A. 119
Schlöndorff, Volker 152
Schwabach, Kurt 92
Schygulla, Hanna 289
Sebastian, Mihail 8, 63, 118, 122-124, 216, 268, 292
Seghers, Anna 288
Seneca 60
Sennett, Mack 44
Sergovici, Viorel 157, 220, 221
Shakespeare, William7, 45, 50, 51, 60-66, 73, 100, 102, 140, 163, 185-188, 195, 200, 208, 245, 258, 291, 296, 307, 314, 317
Shaw, Bernard 99
Shindo, Kaneto 130
Skladanovski, Max 38
Silver, Marcel 141
Sinatra, Frank 292
Sjöberg, Alf 66
Slavici, Ioan 17, 49, 51, 170, 258, 272
Soljeniţîn, Alexandr 170, 195, 198
Solomon, Alexandru 42, 278
Solomon, Dumitru 139, 140, 221, 224
Solomon, Petre 278, 282
Sonday, Paul 137
Sorbul, Mihail 59, 71, 72, 75, 76, 78, 83, 84, 221
Soreanu, Nicolae 69
Sorescu, Marin 8, 18, 140
Spielberg, Steven 188
Stalin, I. V. 178, 201
Stan şi Bran (Stanley Laurel şi Oliver Hardy) 44
Stanciu, Sorin 294
Starobinski, Jean 227
Stănculescu, Silviu 310
Stănescu, Nichita 8, 18, 268, 306, 322
Steinberg, Saul 278
Steinhardt, Nicolae 156, 194, 195, 198, 259
Stendhal 310
Stere, Constantin 115
Sternberg, Iosif von 279
Steuerman-Rodion, A. 63
Stoenescu, Virgil 151
Stoian, Mihai 294
Stoiciu, Constantin 284
Stolz, Hilde von 278
Storin, Gheorghe 77
Strauss, Lévi 230
Strindberg, Johan August 275
Stroheim, Erich von 87
Struţeanu, Al. 295
Sturdza-Bulandra, Lucia 69
Sturdza, Petre 91
Suchianu, D. I. 6, 40, 46, 55, 73, 94, 108, 115, 118, 120, 121, 126, 128, 142, 148, 162, 165, 170, 182, 280, 287, 311
Suchianu, Ion 35
Swift, Jonathan 291
Syberberg, Hans-Jurgen 66
Széles, Ana 104, 108

Ş

Şahighian, Ion 59, 79, 80, 149, 150, 169
Şeicaru, Pamfil 93
Şerban, Andrei 161, 218
Şerban, Radu 241
Şovu, George 295
Ştefănescu, Al. 41
Ştefănescu, Nicolae 294
Şuţu, Elena 281

T

Tarangul, Marin 284

Scanned with CamScanner

Tarko, Gabor 263
Tarkovski, Andrei 133, 224, 303
Tastaman, Vasilica 42
Tatos, Alexandru 44, 116
Tănase, Constantin 21, 44, 76
Tănase, Maria 213
Tănase, Nicuţă 295
Tănase, Virgil 274, 276, 284
Tănăsache, Ilie 294
Teleajen, Sandu 80
Teodosiu, Valentin 139
Theodorescu, Constantin Th. 55-59
Theodorescu, Răzvan 10
Thomas, Kristin Scott 262
Timbus, Liviu 294
Timică, George 76
Timuş, V. 122
Tinca, Silvia 11
Tocilescu, Alexandru 45, 139
Todea, Cornel 221
Tolstoi, Lev 39, 60, 83, 184, 188, 270
Tomozei, Gheorghe 16, 18
Topârceanu, George 109
Trandafir, Adriana 161, 312
Travolta, John 292
Tricolici, Chiril 295
Tröell, Jan 286
Truffaut, François 288
Truică, Ion 22, 296
Tudoran, Dorin 274
Tudose, Corina 307
Twain, Mark 296
Tzara,Tristan 138, 142, 274, 284

Ţ

Ţepeneag, Dumitru 274
Ţic, Nicolae 155, 293-295
Ţuţea, Petre 156, 157, 194, 217, 273

U

Ungaretti, Giuseppe 20
Urechia, Alecu 43
Uritescu, Valentin 65
Ursu, Gheorghe 157
Ursu, Timotei 284
Urşianu, Malvina 123, 132, 147, 195, 231, 266, 292, 306, 314
Uscătescu, George 274

V

Vaeni, Constantiin 189
Valentino, Rudolf 145
Van Dyke, W. S. 278
Vasilescu, Eftimie 47, 80, 165
Vasilescu, Mihai 295
Vasiliu-Birlic, Grigore 65
Vatamaniuc, Dimitrie 22
Văcărescu, Elena 274, 281
Vâlceanov, Rangel 108
Vega, Lope de 258
Verdi, Giuseppe 66
Verne, Jules 6, 296
Veroiu, Mircea 22, 23, 62, 87, 117, 153, 165, 166, 170, 171, 191, 195, 248, 250, 252, 253, 267, 275, 278, 308, 310
Vertov, Dziga 14, 16, 15-157, 209, 286, 290, 301
Vianu, Tudor 36, 86, 89, 129-133
Vicol, Dragoş 295
Vidal, Jean 289
Villon, François 144, 179, 198, 296, 316
Vinea, Ion 141
Vintilă, Petru 295
Visconti, Luchino 56, 187, 299
Vişan, Dorel 65, 196
Vişniec, Matei 274
Vişoiu, Mihai 294
Vlad, Roman 278
Vlady, Marina 123
Vlahuţă, Al. 38, 39, 46
Vraca, George 65
Vrancea, Ileana 284
Voiculescu, Marioara 69, 74, 76, 77, 80, 165

Scanned with CamScanner

Voiculescu, Vasile 198, 259, 294
Voinescu, Alice 198
Voivozeanu, Constantin 295
Voronca, Ilarie 141-143, 166
Vutcărău, Petru 312

W

Wagner, Richard 7, 66, 142
Wajda, Andrei 224, 301
Weil, Kurt 288
Weissmüller, Johnny 277
Welles, Orson 66, 87
Wheatley, David 320
Wicki, Bernhard 66
Wilde, Oscar 35, 57, 61, 296
Winter, Nick 74, 75
Wurmbrandt, Richard 259

X

Xenopol, A. D. 21

Y

Yonnel, Jean 278

Z

Zaharia, Dorin Liviu 171, 251, 263
Zaharia, Romulus 284
Zamfirescu, Duiliu 307
Zamfirescu, G. M. 133
Zamfirescu, Florin 161
Zamfiroiu, Eugeniu 91
Zanc, Grigore 155, 295
Zarifopol, Paul 35, 38, 39
Zecca, Ferdinand 67
Zeffirelli, Franco 66, 285
Zelnik, Friedrich 278
Zincă, Haralamb 295

Scanned with CamScanner

Indice de titluri

A

Acasă 168
Accatone 29
Această lehamite 114, 156, 286, 301
A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii 306
Actorul şi sălbaticii 44, 224
Actualitatea ca Archeus 30
Actualitatea şi filmul 30, 47
Acul şi barosul 52
Adam şi Eva 87
Adela 132, 146, 147, 189, 220, 308
Adio!... 318
Adio Europa! 221
Afacerea Protar 123
Agir 144
Ai noştri tineri 27
À la recherche du temps perdu 152
Aleksandr Nevski 241, 246
Amantul marii doamne Dracula 221
Amen 285
Amicii 41
Amintiri 49
Amintiri de la Junimea din Iaşi 50
Amintiri din copilărie 35, 51-53, 230, 314
Amintiri din filmotecă 313
Amintiri din teatru 35
Amintirile 167
Amor fatal 69
Amorurile unei prinţese 74
Amurgul burghez 158
Ana Karenina 60, 124, 306
Ana Pavlova 26
Anca 43
Andrei Rubliov 171
Animale bolnave 292
Antim Ivireanul 81
Antract 138, 149
Anul trecut la Marienbad 132, 152-154, 157
Apa morţilor 125
Aranca 221
Arborele cu saboţi 263
Arendaşul român 41
Archaeus 50, 211, 214
Arhanghelii 146, 167, 170
Aromânii din Pind 15
Arta prozatorilor români 129
Arta şi cinematograful 55, 94
Arta şi tehnica foto-cinematografică 89
Asasinarea ducelui de Guise 58, 67-69
Asphalt tango 218, 301
Asul de treflă 74
Aşteptarea 224
A trăda 276
Au Dieu inconnu 322
A unsprezecea poruncă 163, 194
Avatarii faraonului Tlà 212
Aventurile bravului soldat Svejk 296
Aventurile lui Tom Sawyer 296
Azilul de noapte 66

B

Bacovia, sfârşitul continuu 276
Balada voinicului / Ilia Muromeţ 192
Balanţa 163, 194, 301

Scanned with CamScanner

Baletul mecanic 138
Baltagul 99, 116-118, 129, 146, 225, 231, 236-240, 300
Bastard 77
Bădăranii 296
Bădiţa Axinte 112
Bălcescu 133, 135, 188
Beţia de emin 18
Bietul Ioanide 132, 146, 171, 187, 307
Binecuvântată fii, închisoare! 170, 195, 259, 275
Bivoliţele 297
Blanca 25, 26
Blow-up 178, 279, 291
Brand 18
Bubico 41
Bulboana lui Vălinaş 112
Buletin de Bucureşti 301

C

Calea mântuirii 143
Cale liberă 307
Callas Forever 285
Cancer la inimă 75
Cantemir 243
Capitalul 138
Capra cu trei iezi 52, 54, 117
Caragiale decapitat la Iaşi 40
Carmen 66
Carmen Saeculare 63, 64
Carnavalul 296
Carnetul high-life 7
Cartea de recitire 306
Cartea junglei 52
Cartierul veseliei 108
Casta-Diva 75
Castelul din Carpaţi 296
Câinele andaluz 138
Câinii 75
Cei doi Bărcăneşti 76
Caut casă... 17, 136
Cădere liberă 155
Călătoria în lună 6
Călăuza 303
Căldură mare 204
Călina roşie 187
Cănuţă, om sucit 48, 264
Căruţa cu mere 259
Căruţă spre Viena 193
Căsătoria 79
Când se apropie despărţirea clipele devin preţioase ca diamantele 144
Cântecele Renaşterii 296
Ceasornicăria 139
Cei care plătesc cu viaţa 154, 190, 192, 310
Cel mai iubit dintre pământeni 158, 177, 193, 194, 203, 258, 283, 308
Cel mai ticălos dintre pământeni 195
Cele două privighetori 139
Cele 120 de zile ale Sodomei 29
Cele 400 de farse ale diavolului 61
Ce lume veselă 195, 307, 314
Cerere în căsătorie 79
Cetatea Neamţului 15, 36, 71, 85, 293, 300
Ce te legeni, codrule? 26
Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie! 20
Cezara 26, 28, 212, 220, 306
C. F. R. 41
Chiemarea cinematografului 57
Chilia 270, 273
Chiriţa în Iaşi 70
Cinema 36, 85, 88, 94
Cinematografia 59
Cinematograful, acest necunoscut 148, 280
Cinematograful e o artă? 74

Scanned with CamScanner

Cinematograful în teatru 73
Cinematograful şi biserica 165
Cinematograful şi educaţia 57
Cine-poeme 6, 141, 144
Cioburi 111, 205, 277
Ciocoii vechi şi noi 258, 307
Circul 137
Citadela sfărâmată 296
Ciuleandra 88-94, 119, 121, 124, 146, 189, 279, 297, 300, 307
Ciulinii Bărăganului 223, 296
Clevetici, ultra demagogul 70
Clipa 293
Clovnii 139, 200
Cocoşul 7
Codin 296
Colina 107
Comedia umană 258
Comedie fantastică 226
Comoara din Vadul Vechi 224
Concurs 156, 303
Condei 291
Conversaţia 291
Convorbiri cu D.I.Suchianu 118, 287
Copacul dorinţelor 263
Copiii literaturii 322
Copiii nimănui 207, 220, 269, 315, 316, 320
Copiii soarelui 99, 322
Copil din flori 77
Corigenţa domnului profesor 297
Craii de Curtea-Veche 146, 153, 220, 221, 306, 307
Creanga de Aur 130, 171
Creangăland 51
Creangă şi Junimea 21
Creaţie şi analiză 132, 146
Credinţa lui Moromete 172, 193
Crezul 270
Criticilor mei 27
Croaziera 293
Cronică de familie 261, 277
Crucea de piatră 156, 196
Cruciada copiilor 283
Crucişătorul Potiomkin 299
Cucoana Chiriţa 70
Cu Dumnezeu în subterană 259
Cuiburi sfărâmate 80
Cum am scris romanul „Un om între oameni" 188
Cum se fac banii 36, 86
Cum vă place 208
Cu Profira Sadoveanu despre Arghezi şi Sadoveanu 117
Cursa 224, 248
Cu soţul meu 90
Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă 273

D

Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile 133
Dacă treci râul Selenei... 18
Dacii 225, 240, 296
D'ale carnavalului 42, 45, 47
D'ale manelelor 45
Dama cu camelii 282
Daphnis şi Cloe 268
Darurile magilor 296
Datorie şi sacrificiu 169
Dayan 213, 219, 221, 317, 318
Dănilă Prepeleac 52
De-aş fi... Harap Alb 53, 225, 227
Decameronul 29
De ce? 42
De ce trag clopotele, Mitică? 41, 47, 48, 66, 81, 104, 298
De la Fotografie la Cinematograf 33, 57
De la ţară 166

Scanned with CamScanner

Delirul 177
Demonism 320
Demonul tinereţii 116
Desfăşurarea 189
De rupi din codru o rămurea 26
Detectivul 77
Dezertorul 72
Dezrădăcinaţii 286
Dicţionar al filmelor şi emisiunilor TV 273
Dicţionarul cinematografic al artelor 11
Dicţionarul cinematografic al literaturii române 9
Dicţionarul cinematografic al muzicii 11
Dicţionarul cinematografic al personalităţilor istorice 12
Dicţionarul cinematografic al picturii 11
Dicţionarul cinematografic al scriitorilor români 9
Dicţionarul cinematografic al ţăranului român 12
Dicţionarul filmului românesc de ficţiune 11, 308
Din carnetul unui vechi sufleor 34, 35, 60
Dincolo de barieră 293
Dincolo de nisipuri 224, 248
Dincolo de pod 224, 248, 253, 258, 308
Din străinătate 272
Dinu Natului 168
Din zori la miezul nopţii 142
Diplomaţie 41
Dispariţia lui Galy Gay 208
Dispariţia teatrului 63
Divanul 297
Divina Comedie 268
Divorţul doamnei D. 133
Doctor Faustus 258, 289
Doctor Jivago 322
Doctorul Poenaru 224, 248
Doctrina substanţei 135
Dodecameronul 21
Dodeskaden 260, 261
Doina 272, 273
Doi vecini 17, 48
Dolor 167
Domina bona 46
Domnişoara Aurica 192, 293
Domnişoara Christina 22, 157, 212, 214, 215, 220
Domnişoara Iulia 66
Domnişoara M. din Fălticeni 110
Domnul Goe 43, 309
Don Giovanni 66
Don Quijote 52, 187
Două lozuri 42
Două măsuri 77
Dragostea marinarului 77
Dragoste la mănăstire 74
Drăguş – viaţa unui sat românesc 16
Dreptate în lanţuri 171
Drum în penumbră 283
Drumuri europene 274
Duhul aurului 165, 170, 171, 248, 250-253, 258
Duhul-Băilor 167
Duios Anastasia trecea 116
Dulcea pasăre a tinereţii 66
Dulce Românie 26
Dumbrava minunată 117
Duminică la ora 6 200, 203, 224
Dumnezeirea la Eminescu 28
Dumnezeul lui Ion Creangă 51, 53
Dumnezeu s-a născut în exil 266
Dunărea sacră 30
Duo pentru Paoloncel şi

Scanned with CamScanner

Petronom 278
Dura Lex 167
Dureri înăbuşite 110, 166

E
E atât de aproape fericirea 248
Ediţie specială 224, 248
El e mama mea 134
Elixirul tinereţii 208, 226, 230
Elogiul nebuniei 252
Emigrantul 286
Emigranţii 286
Eminescu 18, 21
Eminescu şi Bucureştii 17
Eminescu – Truda întru cuvânt 18
Eminescu – Veronica – Creangă 14
Eminescu versus Eminescu 18
Eneida 235
Entracte 6, 142, 143
E pericoloso sporgersi 259, 260, 286
Epigonii 27
Estetica 51
Estetica artei mute 141
Estetica cinematografului 131
Estetica transcendentală 133
Eu nu cred nici în Iehova 27
Eu sunt Adam!... 156-161, 200, 202, 203, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 290, 303, 304
Evanghelia după Matei 29
Exact în acelaşi timp 138, 139
Exerciţiu de admiraţie 157,

F
Faimosul paparazzo 291
Faleze de nisip 298
Falstaff 66
Fata moşneagului şi fata babei 163
Faust 15, 258
Făt-Frumos din tei 25, 192
Fedora 74, 77
Fefeleaga 154, 166, 171, 248, 253, 296
Felix şi Otilia 263, 264
Femeia îndărătnică 66
Femeia în roşu 278
Femeia nisipurilor 130, 148
Fenomenologia 133
Fiica de pescar 77
Fiind băiet, păduri cutreieram 20
Fifi la Plume 107
Figuranţii 293, 307
Filantropica 260, 300, 301
Filip cel bun 224, 248, 252
Film als Kunst 249
Filme de cinematograf 110
Filme înăbuşite 111
Filmi şi filmi 86
Film sonor 144
Filmul românesc de altădată 40, 77
Flăcări pe comori 170, 310
Flăcăul cu o singură bretea 48, 264, 302
Fragmente de jurnal 205
FranÎois Villon, poetul vagabond 296
Franzela exilului 42, 274
Fratele şi sora 234
Fraţii Jderi 113, 129
Free Cinema 162, 259
Freud 289
Friguri 177
Frumos, onest, emigrat în Australia 286
Frumoşii nebuni ai marilor oraşe 221
Frumuseţea în tehnică 165
Fuck Cinema 162

Scanned with CamScanner

Furia 156, 163, 259, 286, 300
Furtuna 100

G
Galax 54
Garcea şi oltenii 300
Geneza 211
Ghicitor în pietre 198
Ghinionul 36, 77, 81, 85-87, 293
Glas de durere 166
Glissando 203, 298, 300, 308
Gloria nu cântă 226
Glossa 27
Goana după aur 167, 258, 286
Grand Hôtel Victoria Română 34
Grădina plăcerilor 163
Greierele şi furnica 296
Guliver în ţara piticilor 52

H
Hamlet 66, 306
Hanul Ancuţei 118, 130
Hanul dintre dealuri 47
Harababura 48
Hidalgo 296
High-life 61
Histoire comique 137
Histoire des croyances et idées religieuses 279
Hiroshima, mon amour 152
Hotel de lux 158, 194
Hoţul 112, 130, 166
Hyperion 22, 23, 49, 153, 154, 234, 306

I
Iacob 145
Iancu Jianu 296
Iarba verde de acasă 231, 248
Iarna bobocilor 224
Iaşii în carnaval 70
Il film e un'arte, il cinema e un'industrie 137
Ilustrate cu flori de câmp 224
Imposibila iubire 189
Imposibila întoarcere 196
Incident la graniţă 286
Incognito 277, 322
Incognito la Buchenwald 161, 203, 205, 206, 302, 319
Independenţa României 57, 65, 70, 71, 83-86, 300
Infernul muzical 163
Infraestetica spectacolului audio-vizual 30
Insectele tovarăşului Hitler 276
Insula 130, 148, 154
Intoleranţă 34, 81
Introducerea-program 84
Intrusul 189
Inul şi cămeşa 52
Ioan 265
Ion 95, 167
Iovan Iorgovan 226
Istoria gândirii estetice româneşti de film 9, 30, 133
Istoria hieroglifică 307
Istoria ilustrată a principalelor ecranizări româneşti 11
Iţic Strul dezertor 309
Iulian în creaţiunile sale de mahala 74
Ivan 214, 316
Ivan cel Groaznic 26, 81

Î
Îl osândesc juraţii? 221
Împăcare 167
Împărat şi proletar 27
Înainte de tăcere 47, 248, 258
În căutarea filmului pierdut 308
Încercarea labitintului 197, 217, 268
În crâng 260

Scanned with CamScanner

În curte la Dionis 24, 159, 200, 201, 204, 207, 213, 214, 318
Îngerul albastru 111
În jurul filmului „Ciuleandra 93
Înşir'te mărgărite 63, 64, 72, 73
Întâlnirea din pământuri 88
Întâlnire cu Lizuca 117
Întoarcerea din iad 169, 170
Întoarcerea la raţiune 138
Între oglinzi paralele 153, 154, 190, 310
În vreme de război 47, 309

J
Jacob şi fraţii săi 289
Jandarmul 167, 168
Jeana cea palidă 56
Jocul ielelor 190, 310
Judai-Geki 222
Jucătorii de cărţi 75
Jurnal 36, 82, 94, 149
Jurnal de sex 145
Jurnalul fericirii 195, 259

K
Katia 277, 284
Kira Kiralina 284
Komische Begegnung 38
Kuhle Wampe 288
Kwaidan 107

L
La bal cu Marcel Proust 283
La belle et la bête 289
La captive 152
Lache în harem 44
La coeur à barbe 138
Lada 166, 168, 171, 252
Laguna albastră 112, 113
La Hanul lui Mânjoală 47, 111, 154
La mere 165, 296
La Moreni 133
Lanterna cu amintiri 313
Lanţul slăbiciunilor 41
La nuit Bengali 268
La o nuntă 166, 170, 171, 292
La parole humiliée 289
La Paşti 39
La prisonnière 152
La terra trema 299
La Tour de Sainte Gudule 79
La ţigănci 23, 156-161, 200, 202, 212, 304
La umbra unui crin 198
Lăutarii 28, 223
Legea minţii 167
Legea trupului 167
Legenda Meşterului Manole 307
Leiba Zibal 40
Le Mécanisme cinématographique de la pensée 36
Le mythe de l'éternel retour 318
Les Eaux du calcul egoiste 138
L' Espoir 289
Les Trois Grâces 209, 219
Les provinciales 292
Le temps retrouvé 152
Letopiseţi 72
Le voleur de Bagdad 143
L'evolution créatrice 36
Le porte-plume et le caméra 288
Le Rideau cramoisi 288
L'heureuse aventure 277
Lia 121
Lili Marleen 289
L'inhumaine 144
Lista lui Schindler 188
List der Zeit 317
Lişca 257, 259

Scanned with CamScanner

Locul unde nu s-a întâmplat nimic 125, 146
Locurile unde au trăit Eminescu şi Creangă 14
Lolita 63
Lolita, a screenplay 63
L'Horologe 141
Luca 265
Luceafărul 13, 21-29, 44, 212, 234, 306
Lulu 78
Lumea animalelor 296
Lumea se distrează 313
Luminiţa 167, 264
Lumânări de spermanţet 48
Lumina palidă a durerii 114, 260, 262-264
Lumină de lună 215
Luncuşoara în Păresimi 167
Lupta Smeului cu Făt-Frumos 73
Lupul 111
Luntrea lui Caron 156

M
Macbeth 66
Magia Albă 263
Magul călător 20, 22, 30
Mai am un singur dor 27
Maidan cinematografic 90
Maitreyi 268-270
Mama 54, 117, 225, 230
Mamelele lui Tiresias 139
Mamma Roma 29
Manasse 77-79
Manifestul celor şapte arte 72, 83, 188
Manifestul comunist 138
Manuscrise eminesciene 20
Mara 146, 170, 171
Marele Gatsby 239
Marele singuratic 189
Maria Mirabela 54
Maria Mirabela în Tranzistoria 54
Masca lui Eminescu 30
Matei 265, 270
Măiastra 7
Mănăstirea albă 226
Măria-sa Puiul Pădurii 130
Mărturisiri 82
Măştile lui Caragiale 42, 275
Mândrie 100, 107
Mârza 171, 253
Medeea 29, 163, 285
Melentea 167
Memento mori 15, 19, 30
Memoria exilului românesc 273
Memoriu asupra unui program cultural cinematografic 16, 57, 64
Mere roşii 44, 224, 248
Mesagerul 221
Mesalina 273, 276
Meşterul Manole 204
Metro-poem 143
Mihai Eminescu 19, 20
Milionar pentru o zi 40, 79
Mina Tannenbaum 278
Minunea 167
Mioriţa 116, 124, 133, 204, 237-240, 320
Mircea 22
Mircea cel Mare 22
Mireasa din tren 259, 293
Mistreţul 166
Mitică 44
Mitică Popescu 44
Mitrea Cocor 114, 115, 295
Miturile româneşti şi arta filmului 222
Moara cu noroc 223, 224, 237, 258
Moara lui Călifar 257, 258

Scanned with CamScanner

Moartea 111
Moarte la Veneţia 187
Mofturi parfumate 41
Mofturi 1900 41, 136
Momentul adevărului 114
Mondo Umano 298
Moromeţii 146, 169, 173-187, 193, 195, 264, 300
Mort în America 273
Moş Nichifor Coţcariul 51
Mugurel, mugurel 239
Muşat şi ursitoarele 18
Muriel ou Le Temps d'un retour 154, 279
Muzeul cinematografiei române 313
My Giant 279

N

Nastratin Hogea 52
Naşul 286
Naşterea unei noi avangărzi: camera-stilou 288
Năbădăile Cleopatrei 40, 79, 80
Năpasta 36, 43, 46, 66, 75, 80, 81, 116, 170, 309
Neamul şoimăreştilor 108, 113, 129
Necunoscutul 111
Nelu 259
Nemuritorii 242
Network 164
Nibelungii 138
Nicoară Potcoavă 116, 129
Nicolae Bălcescu 135
Niculăiţă Minciună 48
Nimic nou pe frontul de Vest 94, 169
Noaptea de Anul Nou 277
Noiembrie, ultimul bal 125, 298
Nopţi albe 187
Nopţi de groază 277
Nopţile de Sânziene 117, 126, 130
Norma 285
Norocul 82
Note şi schiţe 35
Note şi variante 36
Notiţă bibliografică 51
Nouăsprezece trandafiri 142, 207, 215, 294, 304, 316, 319
Novels into Film 289
Nu filmăm să ne-amuzăm 226, 260
Nunta de piatră 165, 166, 170, 171, 187, 224, 225, 231, 248-253, 258, 300
Nunta lui Ion Brad şi sora sa 234
Nunta păcătoasă 234
Nunta ţigăncii din Văleni 279
Nuntă ţărănească 83
Nu te teme, Iacob 42, 274, 281

O

O aventură în tren 133
Obârşia lui Eminescu 29
Occident 260, 286, 300, 303
Ochi de urs 127-130, 146, 166, 169
O conferinţă 41
Odă în metru antic 27
O dramă la vânătoare 26
Oedip 163
Oedip Rege 29, 66, 223
O fată într-o iarnă 133
O făclie de Paşti 40, 111, 274, 281, 309
O horă la ţară 74
O lacună 41
O, mamă 27
O mie şi una de nopţi 29, 52,

Scanned with CamScanner

200, 213, 258
Omul care aduce ploaia 99, 100
Omul de fier 301
Omul de marmură 301
O noapte de pomină 44, 63, 76, 149, 150
O noapte furtunoasă 21, 34, 40, 41, 65, 149-151, 187, 203, 213, 224, 300
Operaţiunea „Monstrul" 226
Opera de trei parale 288
Opere 86
Opus 138
Ora 25 277, 284
O, rămâi 26
Orice naş îşi are naşul 296
O reparaţie 111
Orfeu şi Euridice 215
Osânda 297
O scrisoare pierdută 34, 42, 45, 65, 203, 306
Othello 66
Oţelul răzbună 76, 77
Oul 7
O vară de neuitat 261, 304
Ovidiu 266
OZ – închisoarea federală 301

P

Pacostea 75, 85
Paloma 46
Parada Paramount 141, 279
Paraponisitul pus în slujbă 35
Parsifal 66
Pasaj 153, 154
Paşii credinţei în ţara Sfântă 273
Paşii Poetului 17
Patima roşie 72
Patimile Ioanei d'Arc 81, 111
Patul conjugal 114, 163, 194
Patul lui Procust 154, 190, 192, 310, 313
Paul şi Virginie 268
Păcală 225, 230, 231
Păcat 40, 77, 79, 81, 111, 113, 171
Păcat boieresc 112, 117
Păcatul 112, 113, 129, 146
Pădurea îndrăgostiţilor 44
Pădurea pierdută 225, 240, 241
Pădureanca 170, 187
Pădurea spânzuraţilor 81, 89, 95-108, 169, 188, 224, 290, 300, 309
Pălăria florentină 79
Pământ 114, 129
Păpuşa 74
Pânea amară a exilului 43
Pâine şi ciocolată 286
Pelerina 214
Pècheurs d'Islande 134
Peneş Curcanul 70
Pepe şi Fifi 163, 203, 207, 218, 301, 303
Peripeţiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la Bucureşti 76
Pescarii din Islanda 134
Pe strada Mântuleasa 113, 146, 156-159, 197, 199, 201, 203, 204, 216, 268, 318
Peştele 7
Petiţiune 204
Petrea Străinul 111
Pinochio 52
Pintea 225, 242-247
Poate Eleonora 139
Poemul invectivă 145
Poezii 21, 27
Podul 304
Politică cu... delicatese 44
Popa Vasile 167
Portret – Lucian Pintilie 47
Porţile albastre ale oraşului 189

Scanned with CamScanner

Povestea dragostei 21, 54, 225, 226, 227
Povestea lui Harap Alb 52
Povestea magului călător în stele 212
Povestea lui Stan Păţitul 52
Povestea porcului 21
Povestea teiului 25
Povestiri 110
Povestirile din Canterbury 29
Prea târziu 156, 194, 301
Premieră după 75 de ani 15
Primul film sonor românesc 90
Primul tur de manivelă 313
Printre colinele verzi 292
Prinţul fericit 296
Priveşte înapoi cu mânie 66
Probleme personale 155
Profesiunea: reporter 279, 291
Profetul, aurul şi ardelenii 254, 256
Puncte de vedere 280
Punguţa cu doi bani 52
Pustnicul şi ucenicul 167
Puterea şi Adevărul 155, 224

Q

Quator pour le fin du temps 250

R

Rapacitate 258
Raport despre starea naţiunii 163, 259, 300, 301
Rapsodia 19
Rashomon 260
Rădăcini 286
Rămăşagul 53, 54, 287
Răpirea Ilenei Cosânzene 73
Răscoala 95, 214
Răstignit în America 273
Răsună valea 114, 293
Război şi pace 60, 187, 188
Războiul pentru independenţă 58
Răzbunarea 36, 75, 77, 309
Reconstituirea 224
Regele Lear 66, 181
Regele moare 139, 161, 269, 270, 317
Revizorul 275
Revolta pescarilor 288
Rinocerii 297
Ritm 21 138
Rochia albă de dantelă 44
Rochia de moar 204
Roma învinsă 70
Romeo şi Julieta 46, 114, 163, 268, 296
Romeo şi Julieta '70 232
Rondul de noapte prin cârciumile Bucureştilor 278
Rosenemil – o tragică iubire 281, 282
Rovine 22

S

S-a găsit o femeie goală 135
Salata 261
Salonul nr.6 262, 275, 304
Sandu Napoilă, ultra retrogradul 70
Satyricon 163
Satul şanţ 320
Să mori rănit din dragoste de viaţă 191
Sărmanul Dionis 213, 317
Sărutul 7
Sărutul Iudei 58
Scenetă comică 86
Scheci cu Jack Bill 75
Schiţa de scenar 64
Scrinul negru 204, 307
Scrisoarea a III-a 22, 27, 306
Scrisoarea a V-a 27

Scanned with CamScanner

Scrisorile prietenului 62, 278
Scurtă istorie 287
Se aprind făcliile 297
Septembrie 248
Serata muzicală 8
Serbările galante 296
Serenadă pentru etajul XII 226
Serialul londonez 273
Sezonul pescăruşilor 298
Sfânta Ioana 99
Sfânta treime a poeziei româneşti 28, 30
Simfonia a noua 148
Simfonia dragostei 59
Simfonie diagonală 138, 143
Sindbad 52
Situaţiune 41
Soacra cu trei nurori 49-51
Soarele şi luna 234
Sobieski şi românii 71
Somnul insulei 266, 267
Sosirea trenului în gara La Ciotat 7
Spaniole la Paris 286
Spectacolul lumii 273, 298
Spionul 77
Spovedania unui regizor 151
Spovedanii 82, 94
Stare de fapt 114, 261
Steaua fără nume 123, 296
Stepa 187
Stop cadru la masă 293
Storyland 52
Stratul cel mai adânc al oraşului 203
Structural Study of Myth, The 229
Studioul de film al exilului românesc 280
Sub pecetea tainei 39
Superioritatea artei mute 148, 280

Ş
Şanţurile 320
Şapte zile 252
Şarpele 112, 156, 204, 212, 214, 215, 221
Şatra 28, 223
Şi vrabia e o pasăre 286
Şoarecele din America 286
Şobolanii roşii 194
Şoricelul Mickey 145
Şpilul 107
Ştefan cel Mare – Vaslui 1475 113, 243
Ştefan Luchian 170
Ştiinţa literaturii 136
Ştiinţa substanţei 136, 137

T
Tabloul 275
Tararira 141
Tarzan, omul-maimuţă 278
Tatăl nostru 270
Tănase Scatiu 104, 171, 224, 238, 248, 252, 253, 258, 300
Telegrame 42
Televiziune / Ce va fi mâine 141
Teorema 29
Terminus Paradis 114, 262, 304
Teroriştii din Turn 299
Thebaida 78
Timon din Atena 258
Tinereţe 118
Tinereţe, amor, prostie 162
Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte 204, 207, 226-228, 230
Tinereţe fără bătrâneţe 225, 230
Tinereţe fără de tinereţe 207, 209, 213
Titanic 309
Titanic-Vals 152
Titircă, Sotirescu et co. 34, 203,

Scanned with CamScanner

Titu Maiorescu – 150 21
Torquato Tasso 316
Tosca 285
Trahir 276
Traviata 66, 281, 285
Trădător fără voie 74
Trecătoarele iubiri 231, 256, 266
Trei zile şi trei nopţi 248
Trenul destinului 133
Trilogia antică 161, 217
Tudor 242
Tufă de Veneţia 226
Turandot 275
Turnul din Pisa 65, 259
Tusea şi junghiul 163

Ţ
Ţapinarii 257
Ţara de piatră 166
Ţara lui Abuliu 139
Ţara Moţilor 171
Ţestoasa 7
Ţiganiada 307
Ţigăncuşa de la iatac 121

U
Ucenicul vrăjitor 296
Uciderea pruncilor 296
Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor 296
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război 134, 146, 190, 310
Ultima noapte de dragoste 190, 306, 310
Ultima oră 123, 292
Ultimul dintre oameni 111
Ultimul emancipat: cinematograful 136
Umbrele strămoşilor uitaţi 223, 247
Un amour de Swann 152
Un bărbat ca Eva 281-283, 289
Un bulgăre de humă 26, 53
Un chien andalou 6, 144, 145
Unchiul Vanea 66
Unde eşti, copilărie? 26
Uniforme de general 159, 202, 203, 204, 218, 221, 318
Un minut mai târziu 44
Un om între oameni 189
Un om mare 113, 198
Un om = un om 288
Un tramvai numit dorinţă 66
Un ţipăt 111, 130
Un veac de literatură românească 8
Urgia 238, 248, 249
Urgia cerească 76, 77
Urmaşii Moromeţilor 172
Ursul păcălit de vulpe 52

V
Vagabonzii de la Cărăbuş 76
Valurile Dunării 224
Varza lui Pintilie 48
Vărul Shakespeare 140
Vâlva-Băilor 166-168, 170, 310
Vârsta de Aur 226
Vârstele omului 225, 231-233, 247
Velerim şi Veler Doamne 297
Venea o moară pe Siret 92, 118-125, 129, 146, 279, 300
Veneţia 27
Veselia generală 195
Vezi rândulele se duc 26
Viaţa ca o pradă 176
Viaţa nu iartă 165, 263
Viaţă dificilă 286
Viorica 77
Vis năprasnic 36, 85, 86
Visul lui Tănase 21
Visul şoimului 138

Scanned with CamScanner

Visul unei nopţi de vară 44, 66, 73, 148
Visul unei nopţi de iarnă 136, 149-151, 300, 301
Vizita 41 (R), 66 (SUA)
Vizita familiei imperiale ruse la Constanţa 16
Vlad, nemuritorul 300
Vlad Ţepeş 243
Voiaj în lună 61
Voiaj pe Dunăre 77
Volksverband für Filmkunst 288

W
Walkyria 73

Y
Yoyo 107

Z
Z 279
Zamolxe 321
Zidul 224, 248
Zile fierbinţi 293
Zodia Cancerului 121
Zodia Fecioarei 24, 225, 233-235
Zvenigora 263

*

3 ciné poèmes 144
7 arte 260, 291
10 mai 1897 15
1907 – din primăvară până-n tomană 275
1984 316

Scanned with CamScanner

FIŞIER*

Dicţionarul cinematografic al literaturii române

*Abrevieri: a - film de animaţie; d - film documentar; dd – documentar artistic cu actori (docudrama); e - eseu cinematografic; r – regia; s – scenariul; c – comentariul; v – versuri; i – imaginea; rz – realizator; IGERF – **Istoria gândirii estetice româneşti de film** (Ed. Emin, Bucureşti, 1997); fără specificaţie - titlurile filmelor de ficţiune, datate după anul premierei.

AGÂRBICEANU, Ion (1882 – 1963)
1973 – **Nunta de piatră** (s, r: Mircea Veroiu, Dan Piţa) – după **Fefeleaga** şi **La o nuntă**; 1974 – **Duhul aurului** (s, r: Mircea Veroiu, Dan Piţa) – după **Vâlva-Băilor** şi **Lada**; 1982 – **Ion Agârbiceanu** (d; s, r: Olimpia Daicoviciu); 1983 – **Întoarcerea din iad** (s, r: Nicolae Mărgineanu; dialogurile: Petre Sălcudeanu) – după **Jandarmul**; 1988 – **Flăcări pe comori** (s. Ion Brad; r. Nicolae Mărgineanu) – după **Arhanghelii** şi **Vâlva-Băilor**.

ALBALA, Radu (1924 – 1994)
Ca scenarist: 1963 – **Bachus în România** (d; r. H. Rabinovici); 1969 – **În oraş la Bucureşti** (d; în colaborare cu Eugenia Gutu; r. Eugenia Gutu); **Ei scrisul îl numeau icoană** (d; în colaborare cu Dumitru Done; r. Dumitru Done); ca autor de comentarii: 1958 – **Oltul traversează Carpaţii** (d; în colaborare cu Paul Anghel şi Ecaterina Oproiu; s, r: Mirel Ilieşiu).

ALBULESCU, Mircea (n. 1934)
Ca actor de film a debutat în 1955, în filmul **Alarmă în munţi** (r. Dinu Negreanu); a jucat în aproape 90 de filme.

ALECSANDRI, Vasile (1821 – 1890)
1912 – **Independenţa României** (s. Corneliu Moldovanu, Grigore Brezeanu, Petre Liciu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade; r. Grigore Brezeanu) – după **Peneş Curcanul**; 1913 – **Cetatea Neamţului** (s. Corneliu Moldovanu, Emil Gârleanu; r. Emil Gârleanu) – după piesa sa omonimă şi nuvela **Sobieski şi românii** de Costache Negruzzi; vezi istoria acestei cetăţi şi în documentarul **Cetatea Neamţului** (1958; s, r: Petre Sirin); 1917 – **Banul Mărăcine** (s. Victor Eftimiu) – proiect nerealizat; 1959 – **„Hai să dăm mână cu mână"** (d; s, r: Virgil Calotescu); 1964 – **Mirceştii în pastel** (d; s. Paul Anghel; r. Radu Hangu); 1978 – **Pentru patrie** (s, r: Sergiu Nicolaescu) – cu George Mihăiţă în rolul lui Peneş Curcanul; 1979 – **O arcă încărcată de istorie / Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi** (d; s, r: Ion Moscu); 1983 – **Istoria unui galben** (s, r: Valeriu Gagiu); 1987 – **Cucoana Chiriţa** (s. Draga Olteanu-Matei; r. Mircea Drăgan); 1988 – **Chiriţa în Iaşi** (s. Draga Olteanu-Matei; r. Mircea Drăgan).

Scanned with CamScanner

ALEXANDRESCU, Grigore (1814 – 1885)
1968 – **Boul şi viţelul** (a; s, r: George Sibianu) – după fabula sa omonimă; **Toporul şi pădurea** (a; s, r: Bob Călinescu) – după fabula sa omonimă.

ALEXANDRU, Ioan (1941 – 2000)
1976 – **Picu Pătruţ** (d; s. I. A., Paul Gherasim; r. Alexandru Sârbu); 1993 – **Cu „Biblia de la Bucureşti" prin America** (d; s, r: Cristi Ţepeş) – serial TV; 1999 – **De la suferinţă la Înviere** (d; s, r: Cristi Ţepeş); 2000 – **Cruce şi Înviere** (d; s, r: Cristi Ţepeş).

ALEXANDRU, Radu F. (n. 1943)
Ca scenarist: 1983 – **La capătul liniei** (r. Dinu Tănase); 1985 – **Punct şi de la capăt** (în colaborare cu Alexa Visarion; r. Alexa Visarion); 1997 – **Omul zilei** (r. Dan Piţa)

ANANIA, Valeriu (n. 1921)
1995 – **În sihăstrie eternă** (dd; s, r: Grid Modorcea) – cu participarea sa.

ANANIA, George (n. 1941)
Ca scenarist: 1985 – **Mireasma ploilor târzii** (în colaborare cu Romulus Bărbulescu; r. Mircea Moldovan).

ANCA, George (n. 1944)
Ca scenarist: 1976 – **Constantin Brâncuşi** (d; în colaborare cu Sorin Stratilat; r. Sorin Stratilat); ca realizator TV: 1974 – **Statuile lui Eminescu; Romul Ladea; Gheorghe Anghel, sculptor solar**; 1977 – **Civilizaţia greco-romană** – film de montaj; în 1979 a realizat la televiziunea indiană (Doordarshan) o masă rotundă, cu participare internaţională, pe tema **India în literatura europeană.**

ANDRIŢOIU, Alexandru (1929 - 1996)
Ca scenarist: 1966 – **Şah la rege** (în colaborare cu Nicolae Ştefănescu; r. Haralambie Boroş); **Vizita conducătorilor de partid şi de stat în regiunea Hunedoara** (d; r. Pantelie Tuţuleasa); 1967 - **Cine va deschide uşa?** (în colaborare cu Nicolae Ştefănescu; r. Gheorghe Naghi); 1969 – **Pe Argeş** (d; r. David Reu); 1971 – **Sub soarele Bihorului** (d; în colaborare cu Aurel Miheles; r. Aurel Miheles); 1975 – **Elixirul tinereţii** (în colaborare cu Nicolae Ştefănescu şi Beno Meirovici; r. Gheorghe Naghi); prezent în subiectul „Versuri ale poetului Alexandru Andriţoiu" din jurnalul „Arta" nr.1/1960.

ANGHEL, Dimitrie (1872 – 1914)
1912-1913 – **Carmen Saeculare** (s, r: Aristide Demetriade) – după poemul istoric **Carmen Saeculare** de D. A. şi Şt. O. Iosif, film rămas în faza "*schiţă de scenar*".

ANGHEL, Paul (1931 – 1995)
Ca scenarist: 1953 – **Cum e sfatul e şi satul** (în colaborare cu Petre Luscalov; r. Traian Fericeanu); 1956 – **Nufărul roşu** (r. Gheorghe Tobias) – primul film de ficţiune color din România, după nuvela omonimă a lui Petre Luscalov; **O zi pe Lacul Razelm** (d; r. Mirel Ilieşiu); **Învăţătoarea** (d; r. Mirel Ilieşiu); 1957 – **De la munţii Pădurea Neagră la Marea Neagră** (d; r. Maria Săpătoru); 1958 – **Ion Creangă** (d; r. Herman Rabinovici); **Fotografii** (d; r. Paul Cojocaru); 1961 – **Aproape de soare** (în colaborare cu Savel Stiopul; r. Savel Stiopul); 1964 – **Mirceştii în pastel** (d; r. Radu Hangu); **Victor Eftimiu îşi aminteşte** (d; r. Radu Hangu); 1971 –

Scanned with CamScanner

Întâlnire cu vechii mei prieteni (d; în colaborare cu Ioan Grigorescu; r. Mirel Ilieşiu); 1973 – **România, ţara mea** (d; r. Vlad Bâtcă) – primul film color prelucrat în laboratoarele TVR; 1974 – **România, ţara marilor visuri** (d; r. Octav Ioniţă, Alexandru Boiangiu); 1976 – **Nuntă la Lereşti** (d; r. Eugenia Gutu); **Pagini de istorie** (d; r. Virgil Calotescu); 1977 – **Războiul Independenţei** (r. Gheorghe Vitanidis, Doru Năstase, Sergiu Nicolaescu) – serial TV; ca scenarist şi regizor (d): 1959 – **Prisaca lui Arghezi**; 1969 – **Evocări August 44**; 1972 – **România, orizont '72**; **Drumuri româneşti**; ca autor de comentarii: 1957 – **Cu faţa spre public** (d; s. Remus Nasta, Savel Stiopul, A. Szatmary; r. Savel Stiopul); **Casa de pe strada noastră** (d; s, r: Mircea Săucan); 1958 – **60 de zile în sudul Asiei** (d; r. Mirel Ilieşiu); **Amintirea unei artiste** (d; s. Savel Stiopul, Remus Nasta; r. Savel Stiopul); **Oltul traversează Carpaţii** (d; în colaborare cu Radu Albala şi Ecaterina Oproiu; s, r: Mirel Ilieşiu); 1959 – **Prin Carpaţii răsăriteni** (d; s, r: Ervin Szekler); 1969 – **O nuntă cum n-a mai fost** (d; r. Mirel Ilieşiu, Eugenia Gutu, Eugen Popiţa); 1970 – **Lunga noapte de şase ani** (d; s. Sergiu Vorona; r. Mircea Mureşan);1972 – **Enotul** (d; s, r. Stelian Penu); 1973 – **Remember** (d; s. Eugenia Gutu, Ion Visu; r. Eugenia Gutu); a scris, de asemenea, numeroase comentarii, mai ales în anii '70, pentru jurnale de actualităţi şi emisiuni TV.

ARACHELIAN, Vartan (n. 1936)
Ca scenarist: 1968 – **Reclamaţia** (d; r. Gabriel Barta); **Stimata domnişoară „V"** (d; r. Gabriel Barta); **Oamenii mării** (şi c.; r. Virgil Sacerdoţeanu); 1970 – **Marinari de cursă lungă** (d; r. Eugenia Gutu); ca realizator: 1988 – **Oglinzile oraşului**; 1993 – **Frica şi adevărul – Dosarul Căciulaţi** (în colaborare cu George Borcescu); a realizat, de asemenea, cicluri longevive de emisiuni, sub formă de **talk-show**, dedicate scriitorilor români: 1990-1991 – **Cuvântul care zideşte** (Petre Ţuţea, pr. Constantin Galeriu, Ştefan Augustin Doinaş, Ana Blandiana, Octavian Paler, Ileana Mălăncioiu); 1992-2003 – **Convorbiri de duminică** (Fănuş Neagu, Petru Popescu, Augustin Buzura, Valeriu Râpeanu, Andrei Pleşu, Gabriel Liiceanu, Alexandru Paleologu, Nicolae Manolescu, Paul Anghel, Mihai Ungheanu, H. Zalis, Livius Ciocârlie, Adrian Dohotaru, Mihai Şora, Grid Modorcea).

ARGHEZI, Tudor (1880 – 1967)
1955 – **Zdreanţă** (a; s, r: Olimp Vărăşteanu) – după poezia sa omonimă; 1959 – **Doi vecini** (s, r: Geo Saizescu) – după povestirea sa omonimă; **Prisaca lui Arghezi** (d; s, r: Paul Anghel); 1960 – **Imagini potrivite** (d; s, r: Virgil Calotescu) – film omagial (80 de ani de la naşterea poetului); 1963 – **Balada meşterilor** (a; s, r: Bob Călinescu) – din **Stihuri pestriţe**; **Cuiul** (a; s, r: Bob Călinescu) – după poezia sa omonimă; 1966 – **Paşii Poetului** (d; s. Gheorghe Tomozei; r. Radu Hangu); 1968 – **Zece căţei** (a; s, r: Laurenţiu Sârbu); 1973 – **Omagiu** (d; s, r: Zoltan Terner); 1977 – **Tudor Arghezi** (d; s, r. Tereza Barta); 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); 1986 - **Omul sunător** (a; s, r: Ion Truică); 1995 – **Ce-ai cu mine, Doamne?** (dd; s, r: Grid Modorcea); **În sihăstrie eternă** (dd; s, r: Grid Modorcea); **Contemporani în Bu-**

Scanned with CamScanner

cureşti (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

ARGINTESCU-AMZA, Nicolae (1904 – 1973)
1929 – autor (în colaborare cu Paul Sterian) al filmului ştiinţific **Drăguş, viaţa unui sat românesc** – producţie a „Seminarului de sociologie al Universităţii din Bucureşti" condus de Dimitrie Gusti.

ARION, George (n. 1946)
Ca scenarist: 1989 – **Enigmele se explică în zori** (r. Aurel Miheleş); 1993 – **Atac în bibliotecă** (r. Mircea Drăgan); 2002 – **Detectiv fără voie** (r. Silviu Jicman) – teleplay după romanul său omonim.

ASACHI, Gheorghe (1788 – 1869)
Ca personaj: 1979 – **Vis de ianuarie** (s. Anda Boldur; r. Nicolae Opriţescu).

AVRAMESCU, Lucian (n. 1948)
1989 – **Bucureşti – file de epopee** (d; s. şi c. L. A.; r. Virgil Calotescu).

AVRAMESCU, Mihai (n. 1914)
1990 – **Tinereţe frântă** (s, r: Marija Marić) – coproducţie româno-sârbă după romanul său omonim, editat în 1953.

BACONSKY, Anatol E. (1925 – 1977)
1997 – **Scrisorile prietenului** (s. Mircea Veroiu, Stelian Stativă; r. Mircea Veroiu) – după prozele sale scurte **Cel mai Mare** şi **Farul**.

BACOVIA, George (1881 – 1957)
1971 – **Bacovia** (d; s, r: Dumitru Dinulescu); 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); 1981 – **Crepuscul** (a; s, r: Ion Truică); 1983 – **George Bacovia, poemul de mâine** (d; s. r: Nicolae Cabel); 1995 – **Contemporani în Bucureşti** (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, ciclul **Un veac de literatură românească II**; 2002 – **În căutarea lui Bacovia** (d; s, r: Ştefan Dimitriu).

BALOTĂ, Nicolae (n. 1925)
1998 – **Bârlogul lui Faust** (d; s, r: Grid Modorcea) – poezia lui Lucian Blaga **Câinele din Pompei**, în lectura şi interpretarea lui N. B.

BANCIU, Paul Eugen (n. 1943)
Ca scenarist: 1982 – **Femeia din Ursa Mare** (r. Adrian Petringenaru); 1989 – **Vară târzie** (r. Adrian Petringenaru) – moartea subită a regizorului a împiedicat finalizarea filmului.

BANU, George (n. 1943)
1999-2000 – **Memoria teatrului** (prezentare-eseu: G.B.; r. Dominic Dembinski) – serial TV în 13 episoade a 52 min.; autor a numeroase talk show-uri în ţară şi străinătate dedicate scriitorilor români.

BARANGA, Aurel (1913 – 1979)
Ca scenarist: 1848 – **Cu fruntea-n soare** (d; r. Jean Mihail; comentariu-poem: A. B.); 1950 – **Bulevardul "Fluieră Vânt"** (r. Jean Mihail); 1951 – **Viaţa învinge** (în colaborare cu Dinu Negreanu; r. Dinu Negreanu) – după piesa sa **Iarbă rea**; 1976 – **Premiera** (r. Mihai Constantinescu) – după piesa sa **Travesti**.

BARBU, Eugen (1924 - 1993)
Ca scenarist: 1966 – **Procesul alb** (r. Iulian Mihu) – după romanul său **Şoseaua Nordului**; **Haiducii** (în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail, Mihai Opriş; r. Dinu Cocea) – cu scriitorul Mircea Sântimbreanu în rolul Zdrelea; 1968-1972 – serialul „haiducilor" (în colaborare cu Mihai Opriş;

Scanned with CamScanner

la primele două şi cu Dinu Cocea; r. Dinu Cocea): **Răpirea fecioarelor, Răzbunarea haiducilor, Haiducii lui Şaptecai, Săptămâna nebunilor, Zestrea domniţei Ralu**; 1971 – **Facerea lumii** (r. Gheorghe Vitanidis) – după romanul său omonim; **Urmărirea** (r. Radu Gabrea) – serial TV; 1974 – **Tatăl risipitor** (r. Adrian Petringenaru) – după romanul său **Oaie şi ai săi**; **Un august în flăcări** (în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail; r. Dan Piţa, Alexandru Tatos, Radu Gabrea, Doru Năstase) – serial TV; 1975 – **Comoara din Carpaţi** (r. Cornel Todea); 1980 – **Bietul Ioanide** (r. Dan Piţa) – după romanele lui G. Călinescu **Bietul Ioanide** şi **Scrinul negru**; 1986 – **Domnişoara Aurica** (r. Şerban Marinescu) – după nuvela sa cu acelaşi titlu; serialul "**Mărgelatu**" (în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail): 1980 – **Drumul oaselor** (r. Doru Năstase); 1982 – **Trandafirul galben** (r. Doru Năstase); 1983 – **Misterele Bucureştilor** (r. Doru Năstase); 1985 – **Masca de argint** (r. Gheorghe Vitanidis); 1986 – **Colierul de turcoaze** (r. Gheorghe Vitanidis); 1987 – **Totul se plăteşte** (r. Mircea Moldovan); 1989 – **Martori dispăruţi** (r. Dan Mironescu, Sobi Cseh); 1991 – **Lacrima cerului** (r. Adrian Istrătescu-Lener); ca dialoghist: 1967 – **Amprenta** (s, r: Vladimir Popescu-Doreanu); ca autor ecranizat: 1972 – **Soarta** (s, r: Doru Năstase) – după povestirea sa omonimă; prezent în subiectul „Interviul nostru – Ne vorbeşte scriitorul Eugen Barbu" din jurnalul „Actualitatea în imagini" nr.4/1960.

BART, Jean (1874 – 1933)
1961 – **Porto-Franco** (s. Mihnea Gheorghiu; r. Paul Călinescu) – după romanul său **Europolis**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

BĂDĂUŢĂ, Alexandru (1901 – 1983)
Vezi VORONCA, Ilarie; ca scenarist: 1933 – **Scene din viaţa şi domnia Regelui Carol I** (d; şi c.; şi speaker; r, i: Tudor Posmantir); 1934 – **România** (d; în colaborare cu Ion I. Cantacuzino, r. Jean Mihail); prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale ONC: 1929 – Jurnal sonor nr. 16; 1930 – Jurnal sonor nr. 3, 4, 6, 7, 8, 11, 18; 1933 – Jurnal sonor nr. 2, 4; 1934 – Jurnal sonor nr. 12.

BĂDILĂ, Radu (n. 1938)
Ca scenarist (în colaborare cu Virgil Calotescu): 1971 – **Şedinţa s-a amânat a doua oară** (d; r. Virgil Calotescu); **Evocări** (c. Corneliu Leu; r. Virgil Calotescu, Dumitru Done); 1974 – **Într-o noapte pe graniţă** (d; în colaborare cu I. E. Todea; r. Tiberiu Enescu);

BĂIEŞU, Ion (1933 - 1992)
Ca scenarist: 1965 – **Camera albă** (r: Virgil Calotescu); 1967 – **Maiorul şi moartea** (în colaborare cu Alexandru Boiangiu; r. Alexandru Boiangiu) – după nuvela sa omonimă; 1972 – **Astă seară dansăm în familie** (în colaborare cu Geo Saizescu; r. Geo Saizescu); 1976 – **Mere roşii** (r. Alexandru Tatos); 1978 – **Rătăcire** (în colaborare cu Alexandru Tatos; r. Alexandru Tatos); 1979 – **Omul care ne trebuie** (r. Manole Marcus); 1982 – **Grăbeşte-te încet** (r. Geo Saizescu) – după piesa sa **Alibi**; 1985 – **Sper să ne mai vedem** (r. Dumitru Dinulescu); 1988 – **Duminică în familie** (în colaborare cu Nicolae Ţic, Dan Marcoci; r. Francisc Munteanu); **Miracolul** (în colaborare cu Tudor Mărăscu; r. Tudor Mărăscu); 1989 – **De ce are vulpea coadă?** (r. Cornel Diaconu); 1991 – **Harababura** (în colaborare cu Geo Saizescu; r. Geo Saizescu); 1992 – **Vinovatul** (în

Scanned with CamScanner

colaborare cu Alexa Visarion; r. Alexa Visarion) – după piesa sa omonimă; ca autor ecranizat: 1992 – **Balanţa** (s, r: Lucian Pintilie) – după romanul său omonim.

BĂLCESCU, Nicolae (1819 – 1852)
1948 – **Aşezămintele culturale Nicolae Bălcescu** (i. Ovidiu Gologan), în „Actualităţile săptămânii" nr. 31; **Serbările centenarului anului revoluţionar 1848**, reportaj (i. Ovidiu Gologan, Ion Cosma şi alţii); 1953 – **Bălcescu** (s. Camil Petrescu; r. Dinu Negreanu, Jean Georgescu, Victor Iliu) – film rămas în stadiul de probe (13 acte!); **Centenar Nicolae Bălcescu** (d; s, r: Ion Bostan); 1968 – **1848 în ţările române** (d; s, r: Ion Moscu); 1973 – **Suflet din sufletul neamului său** (s. Adolf Elias, Constantin Vaeni; c. Nicolae Dragoş; r. Constantin Vaeni); 1977 – **Literatura română paşoptistă** (dd; s, r. Cristina Nichituş); 1978 – **Anul 1848-dreptate, frăţie** (d; s, r, i: Pompiliu Gâlmeanu); 1979 – **Vis de ianuarie** (s. Anda Boldur; r. Nicolae Opriţescu); 1980 – **La răscrucea marilor furtuni şi Munţii în flăcări** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Moldovan) – cu Cornel Ciupercescu în rolul lui N. B.; 1993 – **Bălcescu, trăind** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV.

BĂRAN, Vasile (n. 1931)
Ca scenarist: 1975 – **Familia** (a; r. Virgil Mocanu); 1986 – **Vară sentimentală** (r. Francisc Munteanu).

BENIUC, Mihai (1907 – 1988)
1945 – **Reforma agrară** (d; s, r: Jean Mihail; c. M. B.); 1946 – prezent în filmul de montaj **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica); 1959 – **Oameni ai zilelor noastre: Mihai Beniuc**, medalion, în jurnalul „Actualitatea în imagini", nr. 31; 1980 – **Mocăniţa** (d; s. Alexandru Stark; c. M. B.; r. Luiza Ciolac).

BERCIU, Ştefan (n. 1928)
Ca scenarist: 1973 – **Cunoştinţe întâmplătoare** (d; r. Elefterie Voiculescu).

BIBESCU, Martha (1886 – 1973)
1938 – **Katia** (s. Jean Jacques Bernard, Jacques Companéez; r. Maurice Tourneur) – după romanul **Katia** de Lucille Dacaux, pseudonimul M. B.; cu Danielle Darrieux în rolul principal; 2002 – **M. B. Doamna cu trandafiri** (d; s, r: Cristina Nichituş; c. Maria Brăescu, Cristina Nichituş).

BLAGA, Lucian (1895 – 1961)
1934 – **Româna** (d; r. H. Brückner) – L. B., aflat la Viena, ca ataşat de presă, asistă, pe 5 octombrie, la o previzionare a filmului; 1972 – **În marea trecere** (s, r: Mirel Ilieşiu) – pe versuri de L. B.; 1993 – **Meşterul Manole** (s, r: Olimpia Arghir) – teleplay după piesa sa omonimă; 1994 – **Vasele transcendenţei** (d; s, c, r: Ela Panait) – serial TV, purtând titlul cu care L. B. a botezat bisericile şi mănăstirile româneşti din sec. XIV – XVII; 1995 – **Satul ascuns** (d; s. Vasile Alecu; r. şi i. Liviu Pojoni) – film TV inspirat de spovedania sa **Hronicul şi cântecul vârstelor**; **Poeme transilvane** (s, r. Anca şi Laurenţiu Damian) – poem cinematografic inspirat şi din versurile sale, produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; 1996 – **Dumnezeu s-a născut la sat** (dd; s, r: Grid Modorcea) – cu Virgil Flonda în rolul lui L.B.; 1998 – **Bârlogul lui Faust**

Scanned with CamScanner

(d; s, r: Grid Modorcea) – poeziile **Risipei se dedă florarul, Solstiţiul grădinilor şi Umblăm pe câmp fără popas** în lectura autorului; 1999 – **Atâta linişte-i în jur...** şi **Cântec pentru anul 2000** (d; s, r: Anca şi Laurenţiu Damian) – produse de Editura Video; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

BLANDIANA, Ana (n. 1942)
1967 – **Un film cu o fată fermecătoare** (s. Radu Cosaşu; r. Lucian Bratu) – pe versurile sale; 1992 – **Vom muri şi vom fi liberi** (d; s, r: Sorin Ilieşiu; c. A. B., în lectura "*în genunchi*", cum ne-a declarat regizorul, a autoarei).

BOGDAN, Radu (n. 1920)
1956 – **Theodor Aman** (d; s, r: Ion Bostan; consultant: R. B.); 1971 – **Andreescu** (d; s, r: Dumitru Dădârlat; c. R. B.); 1997 – **Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici** (e; s, r: Grid Modorcea) – şi cu participarea sa.

BOGZA, Geo (1908 – 1993)
Ca scenarist: 1928 – **Când se apropie despărţirea clipele devin preţioase ca diamantele** – publicat în revista sa "Urmuz", nr. 3; 1948 – **Anul 1848** (d; r. Jean Mihail); **1848, realizat după stampele vremii** (e; r. Jean Mihail, Victor Iliu); 1950 – **Aniversarea lui Puşkin** (d; r. Jean Mihail); 1954 – **Republica Populară România** (d; în colaborare cu Leonid Varlamov; r. Leonid Varlamov) – a semnat şi c.; a mai semnat c. la: 1948 – **Petrolul** (d; s. Ion Bostan; r. Jean Georgescu); **Lunca Prutului** (d; s, r: Puiu Constantinescu); ca autor ecranizat: 1963 – **Tăbăcarii** (d; s, r: Mirel Ilieşiu); 1988 – **Iacob** (s, r: Mircea Daneliuc) – după **Sfârşitul lui Iacob Onisia** şi alte scrieri de-ale sale; 1989 – **Cântecul Oltului în timp ce străbate lumea** (d; s, r: Laurenţiu Damian) – după **Cartea Oltului**; 1946 – prezent în Jurnal sonor nr. 30 / **Expoziţia Valea Jiului** (conţinând fotografii de Aurel Bauh şi texte de G. B.); a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

BOKOR, Petre (n. 1940)
Ca regizor: 1971 – **Apa ca un bivol negru** (d; în colaborare cu Dan Piţa, Mircea Veroiu, Andrei Cătălin Băleanu, Youssouff Aidabi, Stere Gulea, Roxana Pană, Iosif Demian, Ion Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Dan Naum, Bogdan Cavadia); 1977 – **Tufă de Veneţia** (s. Valentin Silvestru).

BOLDUR, Anda (1924 – 1996)
Ca scenarist: 1966 – **Cinci săptămâni în balon** (a; r. Olimp Vărăşteanu); 1979 – **Vis de ianuarie** (r. Nicolae Opriţescu); 1981 – **Taina castelului din Carpaţi** (d; r. Vlad Bâtcă).

BOTEZ, Demostene (1893 – 1973)
1955 – **Bucureşti, oraş înfloritor** (d; s. D. B.; c. Dan Deşliu; r. Savel Stiopul).

BOTTA, Dan (1907 – 1958)
1940 – prezent în Jurnal sonor nr. 78, în subiectul **Salonul oficial**.

BOTTA, Emil (1912 – 1977)
1996 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea); ca actor a jucat în peste 20 de filme, culminând cu rolurile din **Pădurea spânzuraţilor** (1965) şi **Reconstituirea** (1970).

Scanned with CamScanner

BOUREANU, Radu (1906 – 1996)
Ca autor de comentarii la următoarele documentare realizate de Paul Călinescu: 1944 – **Dobrogea**; 1945 – **Atenţiune fragil!**; 1947 – **Agnita Botorca**.

BRAD, Alexandru (n. 1938)
Vezi BRAD, Ion

BRAD, Ion (n. 1929)
Ca scenarist: 1976 – **Ultima noapte a singurătăţii** (în colaborare cu Alexandru Brad; r. Virgil Calotescu) – după romanul său **Descoperirea familiei**; 1979 – **Drumuri în cumpănă** (în colaborare cu Alexandru Brad; r. Virgil Calotescu) – după romanul său **Ultimul drum**; 1983 – **Umbrele soarelui** (r. Mircea Veroiu); 1988 – **Flăcări pe comori** (r. Nicolae Mărgineanu) – după **Arhanghelii şi Vâlva-Băilor** de Ion Agârbiceanu.

BRĂESCU, Gheorghe (1871 – 1949)
1982 – **Înghiţitorul de săbii** (s, r: Alexa Visarion) – după schiţa sa **Vine doamna şi domnul gheneral** şi nuvela **Moartea înghiţitorului de săbii** de Alexandru Sahia; 1988 – **Prinşi în plasă** (s, r: Bogdan Drăgulescu) - după schiţele sale **De Sfântul Vasile, Vine doamna şi domnul gheneral, La clubul decavaţilor, De sărbători**.

BRĂTESCU-VOINEŞTI, I. Al. (1868 – 1946)
1938 – prezent în Jurnal sonor nr. 15, în subiectul **Ziua cărţii**;1973 - **Puiul** (a; s, r: Laurenţiu Sârbu); 1989 – **Furnica** (a; s. r: Călin Giurgiu); 1991 – **Flăcăul cu o singură bretea** (s. Alexandru Nicolaidi; r. Iulian Mihu) – după **Cănuţă, om sucit** de I. L. Caragiale şi povestirea sa **Niculăiţă Minciună**.

BREBAN, Nicolae (n. 1934)
1969 – **Răutăciosul adolescent** (s. N. B.; v. Nichita Stănescu; r. Gheorghe Vitanidis); 1971 – **Printre colinele verzi** (s, r: N. B.) – după romanul său **Animale bolnave**.

BRESLAŞU, Marcel (1903 – 1966)
1950 – **Răsună valea** (s. Mircea Ştefănescu; r. Paul Călinescu; v. M. B.) – autor al marşului „De la Bumbeşti la Livezeni"; 1953 – **Sub semnul păcii şi al tinereţii** (d; c. M. B.; r. Mirel Ilieşiu, Mircea Weiser); 1955 – **Ariciul răutăcios** (a; s, r: Ion Popescu-Gopo) – după fabula sa omonimă; 1945 – prezent în Jurnal sonor nr. 16 / **Expoziţia ziarelor de perete**.

BREZIANU, Barbu (n. 1909)
1958 – **Livenii lui Enescu** (d; s. Ion Bostan, B. B.; r. Ion Bostan); 1988 – **Cumineţenia pământului** (d; c. B. B.; rz. Manase Radnev, Constantin Chelba); 1997 – **Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici** (e; s, r: Grid Modorcea) – cu participarea sa: ca şi consilier cultural: 1981 – **Ştefan Luchian** (s. Iosif Naghiu, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – film în care a făcut şi figuraţie în rolul unui critic de artă; 1998 – **Sculptorul** (s, r: Cornel Mihalache); ca şi consultant ştiinţific: 2002 – **Enciclopedia virtuală – Constantin Brâncuşi (cărţi, fotografii, filme)** – CD editat de Societatea Culturală Noesis; se numără printre pionierii criticii de film: în perioada interbelică a colaborat la revistele **Film** şi **Cinema**, editate de Nestor Cassvan.

BUCHERU, Ion (n. 1934)
Ca scenarist: 1976 – **Gorj, străi-**

Scanned with CamScanner

veche ţară nouă (d; r. Haralambie Boroş); 1985 – **Lucrare de control** (r. Ilie Epstein); 1986 – **Un oaspete la cină** (r. Mihai Constantinescu); a mai elaborat scenarii pentru filme documentare realizate de Eugen Mandric la studioul „Al. Sahia" şi TVR în perioada 1981-1987.

BUCUŢA, Emanoil (1887 – 1946)
1929-1931 – director al Direcţiei educaţiei poporului, când a şi realizat câteva filme documentare, precum: 1930 – **Recensământul şi O excursie la Bucegi**; 1939 – prezent în Jurnal sonor nr. 7 / **Expoziţia de desen a şcolilor primare**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

BUHOIU, Aristide (n. 1938)
Ca realizator TV: 1975 – **Bunicul care nu spune poveşti**; 1976-1984 – **Drumuri europene** – serial, realizat „*pe cheltuială proprie*", pe urmele europene ale unor mari personalităţi ale artei, culturii şi istoriei româneşti, cum ar fi Eminescu, Brâncuşi, Enescu, Goangă, Titulescu. 1995-1998 – **Drumuri printre amintiri** – serial; 1997-1998 – **Documentare de epocă**; 1998-2000 – **Studioul „Tudor Vornicu"**; **„Cutia Pandorei"** – emisiuni săptămânale, unele din ele fiind legate şi de problemele literaturii române, având printre invitaţi şi prestigioşi scriitori români; e autorul unui interviu cu scriitorul Constantin Virgil Gheorghiu; în 1970, filmând la un documentar despre inundaţii, s-a prăbuşit cu un elicopter militar, scăpând ca prin minune (o şansă la un milion!), iar în septembrie 2001, telegramele de presă, tipărite în ziare, îl enumeră printre victimele tragediei de la World Trade Center, primind chiar condoleanţe telefonice (bine că nu şi-a făcut şi necrologul, precum brechtianul Galy Gay!); de 18 ani, în SUA şi alte colonii româneşti din lume, este promotor al limbii şi culturii române.

BUREF, Flavia (n. 1934)
1977 – **Mama** (s. Vasilica Istrate; v. F. B.; r. Elisabeta Bostan); 1978 – **Eu, tu şi Ovidiu** (s. Alexandru Struţeanu, Beno Meirovici, Geo Saizescu; v. F. B.; r. Geo Saizescu); pe versurile sale s-a compus muzica şi la alte filme; ca actriţă a jucat în aproape zece filme.

BUSUIOCEANU, Eugenia (n. 1925)
Ca scenarist: 1978 – **Aurel Vlaicu** (r. Mircea Drăgan).

BUZEA, Constanţa (n. 1941)
Ca scenarist (a):1975 – **Poveste de la pol** (r. Adrian Nicolau, Florin Anghelescu); 1979 – **Casa bunicilor** (r. Ion Manea); **În ţara dulce** (în colaborare cu George Sibianu; r. George Sibianu); **La mare** (în colaborare cu Tatiana Apahideanu; r. Tatiana Apahideanu); **Lupul** (în colaborare cu Izabela Petraşincu; r. Izabela Petraşincu); **Norii** (în colaborare cu Marius Tătaru, Mihai Bădică; r. Mihai Bădică); 1980 – **Picătura de petrol** (în colaborare cu George Sibianu; r. George Sibianu); **Vântul** (r. Tatiana Apahideanu).

BUZURA, Augustin (n. 1938)
1982 – **Orgolii** (s, r: Manole Marcus) – după romanul său omonim; ca scenarist: 1987 – **Pădureanca** (r. Nicolae Mărgineanu) – după nuvela omonimă a lui Ioan Slavici; 1991 – **Undeva în Est** (în colaborare cu Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – după romanul său **Feţele tăcerii**.

Scanned with CamScanner

CAMILAR, Eusebiu (1910 – 1965)
1946 – prezent în filmul de montaj **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica).

CANTACUZINO, Ion I. (1908 – 1975)
Ca scenarist: 1934 – **România** (d; în colaborare cu Alexandru Bădăuţă; r. Jean Mihail); 1941 – **România în lupta contra bolşevismului** (d; r. Paul Călinescu); 1982 – **Pădurea nebună** (în colaborare cu Nicolae Corjos; r. Nicolae Corjos) – după romanul omonim al lui Zaharia Stancu; ca regizor şi producător: 1942 – **Datini din străbuni** (d); **Ţara Oltului** (d; s. P. Băleanu); ca scenarist şi regizor: 1941 – **Castelul Peleş** (d); 1942 – **Noi** (d); **Războiul nostru sfânt** (d); ca producător: 1943 – **O noapte furtunoasă** (s, r: Jean Georgescu); 1946 – **Visul unei nopţi de iarnă** (s. Tudor Muşatescu; r. Jean Georgescu); ca teoretician şi istoric de film – vezi IGERF.

CANTEMIR, Dimitrie (1673 – 1723)
1971 – **Dimitrie Cantemir** (d; s, r: Anatol Codru); 1973 – **Dimitrie Cantemir premergătorul** (d; s, r: Petre Sirin); **Dimitrie Cantemir** (d; s. Virgil Cândea, Vlad Bâtcă; r. Vlad Bâtcă); **Dimitrie Cantemir** (s, r: Vlad Ioviţă); 1975 – **Cantemir şi Muşchetarul român** (s. Mihnea Gheorghiu; r. Gheorghe Vitanidis) – cu Alexandru Repan în rolul lui D. C.; 1978 – **Drumul către adevăr** (d; s. Mircea D. Popescu, Constantin Popescu-Cadem; r. Mircea D. Popescu).

CARAGIALE, Ion Luca (1852 – 1912)
1913 – **Răzbunarea** (s, r: Haralamb Lecca) – plagiat după **Năpasta**; 1924 – **Păcat** (s, r: Jean Mihail); 1928 – **Năpasta** (s. autor care a dorit să-şi păstreze anonimatul; r. Ghiţă Popescu, Eftimie Vasilescu); 1930 – **Leiba Zibal** (s. Al. Ştefănescu; r. Al. Ştefănescu, I. Niculescu-Brună) – după **O făclie de Paşti**; 1932 – **Un minut mai târziu** (s, r: Marc D'Arly); 1943 – **O noapte furtunoasă** (s, r: Jean Georgescu); 1952 – **Arendaşul român, Lanţul slăbiciunilor, Vizita** (s, r: Jean Georgescu); 1953 – **O scrisoare pierdută** (s, r: Sică Alexandrescu, Victor Iliu); **Centenarul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale"** (d; c. Valentin Silvestru; r. Ion Rodan); 1955 – **În vreme de război** (s, r: Mircea Drăgan); 1956 – **Domnul Goe** (a; s, r: Bob Călinescu); 1957 – **Două lozuri** (s. Jean Georgescu, Aurel Miheles, Gheorghe Naghi; r. Aurel Miheles, Gheorghe Naghi); 1958 – **Festivalul bienal de teatru I. L. Caragiale**, reportaj, în „Actualitatea în imagini" nr. 50; 1959 – **D'ale carnavalului** (s, r: Aurel Miheles, Gheorghe Naghi); 1960 – **Telegrame** (s. Mircea Ştefănescu; r. Aurel Miheles, Gheorghe Naghi); 1961 – **Aspecte de la finalele bienalei Caragiale**, reportaj, în jurnalul „Actualitatea în imagini" nr. 52; 1963 – **Politică cu... delicatese** (s. Mircea Ştefănescu; r. Haralambie Boroş); **Mitică** (a; s. Nell Cobar; r. Iulian Hermeneanu, Nell Cobar); 1965 – **Mofturi 1900** (s, r: Jean Georgescu) – după **O conferinţă, Diplomaţie, Amicii, O lacună, Bubico, C. F. R.** şi **Situaţiune**; 1970 – **De ce?** (s, r: David Esrig) – proiect rămas la faza de probe (275 m); **Domnul Goe** (a; s, r: Liliana Petruţiu); 1976 – **Fatalitate** (a; s, r: Ioana Sturdza) – după schiţa **Tren de plăcere**; 1978 – **Înainte de tăcere** (s, r: Alexa Visarion) – după **În vreme de război** şi **O făclie de**

Scanned with CamScanner

Paşti; **I. L. Caragiale** (s, r: Cristina Nichituş) – film didactic cu inserţii de desene animate; 1979 – **Teatrul cel Mare** (d; s, r: Constantin Vaeni); 1981 – **Nu te teme, Iacob** (s, r: Radu Gabrea) – după **O făclie de Paşti**; 1982 – **Năpasta** (s, r: Alexa Visarion); 1988 – **Hanul dintre dealuri** (s, r: Cristiana Nicolae) – după **La hanul lui Mânjoală**; 1990 – **De ce trag clopotele, Mitică?** (s, r: Lucian Pintilie) – după **D'ale carnavalului**, film produs în 1982; 1991 – **Portret – Lucian Pintilie** (rz. Horia Lapteş) – film TV realizat în 1982 în timpul turnării filmului **De ce trag clopotele, Mitică?**; **Flăcăul cu o singură bretea** (s, r: Iulian Mihu) – după **Cănuţă, om sucit şi Niculăiţă Minciună** de I. Al. Brătescu-Voineşti; 1992 – **„Cu faţa către lumina vetrei..."** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV; 1993 – **O scrisoare pierdută** (s. Titus Popovici; r. Mircea Cornişteanu) – proiect TV nerealizat; 1994 – **Caragiale '90** (d; s, r: Doru Segal); 2002 - **Măştile lui Caragiale** (s, r: Grid Modorcea) – serial TV nerealizat (s. publicat în vol. **Măştile lui Caragiale**); **Franzela exilului** (d; s, r: Alexandru Solomon); **Trăieşte-ţi arta!** (rz. Marina Roman) – *talk show* despre Caragiale, cu participarea lui Grid Modorcea şi Alexa Visarion; 2002 – **Enciclopedia virtuală I. L. Caragiale (opere, filme, benzi audio, fotografii)** – CD editat de Societatea Culturală Noesis (consultant: prof. univ. dr. Liviu Papadima); **D'ale carnavalului** (s, r: Dominic Dembinski) – teleplay; 2003 – **Convorbiri de duminică** (rz. Vartan Arachelian) – *talk show* despre Eminescu şi Caragiale (emisiunea din 19 ianuarie) – cu participarea lui Grid Modorcea; ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuioceanu; r. Mircea Drăgan) – cu Dem Rădulescu în rolul lui I. L. C.

CARAGIALE, Mateiu (1885 – 1936)
1975 – **Sub pecetea tainei** (s, r: Andrei Cătălin Băleanu, Stere Gulea) – adaptare liberă după **Craii de Curtea Veche**, **Sub pecetea tainei**, **Remember**; 1996 - **Craii de Curtea Veche** (s. Ioan Grigorescu, Mircea Veroiu; r. Mircea Veroiu) – după romanul său omonim.

CARAGIU, Toma (1925 – 1977)
1997 – **Toma, după 20 de ani** (d; s, r: Dominic Dembinski); ca actor de film a jucat în peste 50 de filme.

CARMEN-SYLVA (1843 – 1916)
1910 – se înfiinţează **Laboratorul "Carmen-Silva"**, care va realiza, pe lângă documentare folclorice şi reportaje princiare, şi filmul de ficţiune **Dragoste la mănăstire** (s. Victor Eftimiu, Emil Gârleanu; r. G. Georgescu) – produs în 1912; 1946 – **Floarea reginei** (s, r: Paul Călinescu) – după o poveste a reginei-poete Elisabeta alias C.-S.; prezentă în următoarele reportaje: 1897 – **10 Mai 1897** (r, i: Paul Menu); 1911 – **Călătoria familiei regale pe Dunăre** (r, i: Gheorghe Ionescu); 1912 – **10 mai 1912** (r, i: Constantin Theodorescu); 1913 – **Palatele de la Sinaia** (realizat de „Pathé"-Bucureşti); 1914 – **Familia regală vizitează Brăila** (r, i: Tudor Posmantir); **Funeraliile M. S. Regelui Carol I - 29 septembrie 1914** (r, i: Victor De Bon); **Vizita familiei imperiale ruse la Constanţa** (r, i: Gheorghe Ionescu, Nicolae Barbelian, Victor De Bon, Constantin Ivanovici); prezentă în filmele de montaj: 1920 – **Războiul**

Scanned with CamScanner

nostru / Războiul pentru întregirea neamului (i. Constantin Ivanovici, Tudor Posmantir, Georges Ercole); 1933 – **Scene din viaţa şi domnia Regelui Carol I** (s. Alexandru Bădăuţă; r, i: Tudor Posmantir); 1942 – **Noi** (s. Mihai Antonescu; r. Ion I. Cantacuzino); ca personaj: 1912 – **Independenţa României** (s. Petre Liciu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, Corneliu Moldovanu; r. Grigore Brezeanu) – cu actriţa Constanţa Demetriade în rolul Doamna Elisabeta.

CARP, Mircea (n. 1923)
Vezi ROTARU, Marilena

CASSIAN, Nina (n. 1924)
Ca scenarist (a): 1955 – **Critica de jos** (r. Severin Picker); 1978 – **Penelopa şi cele 9 muze** (în colaborare cu Luminiţa Cazacu; r. Luminiţa Cazacu); 1980 – **Metafora** (în colaborare cu Mihai Bădică; r. Mihai Bădică); ca textier: 1959 – **Pe drumurile României** (d; s. Victor Vântu; r. Mirel Ilieşiu, Olga Podgoreţkaia; muzica: Anatol Vieru).

CĂLINESCU, George (1899 – 1965)
1968 – **Casa lui Călinescu** (d; s, r: Erich Nussbaum); **Brezaia** (a; s, r: Adrian Petringenaru) – după piesa sa; 1972 – **Felix şi Otilia** (s. Ioan Grigorescu; r. Iulian Mihu) – după romanul său **Enigma Otiliei**; – varianta TV a filmului **Felix şi Otilia**, în trei episoade: **Moartea lui Relişor, Aniversarea şi Crima**; 1980 - **Bietul Ioanide** (s. Eugen Barbu; r. Dan Piţa) – după romanele sale **Bietul Ioanide şi Scrinul negru**; 1995 – **Contemporani în Bucureşti** (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 25 / **Pelerinaj la mormântul lui Mihai Eminescu** (i. Nicolae Simionov) – G. C. vorbind; Jurnal sonor nr. 28 / **Congresul general al Uniunii Patrioţilor şi întrunirea Partidului Naţional Popular** – G. C. la tribună; ca teoretician de film – vezi IGERF.

CĂLUGĂRU, Ion (1902 – 1956)
1947 – **Scenariu dramatic.**

CĂRMĂZAN, Ioan (n. 1948)
Ca regizor: 1979 – **Cânta cucu şi pe ploaie** (şi s.); 1983 – **Ţapinarii** (şi s. în colaborare cu Radu Aneste-Petrescu); 1984 – **Lişca** (s. Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru); 1987 – **Sania albastră** (s. Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru); 1992 – **Casa din vis** (şi s. în colaborare cu Fănuş Neagu); 2003 – **Raport despre starea naţiunii** (şi s.); doar ca scenarist: 2002 – **Imperiul vampirilor** (în colaborare cu Radu Aneste-Petrescu, Nicolae Covaci, Ted Nicolau; r. Adrian Popovici).

CÂNDEA, Virgil (n.1927)
Ca scenarist şi consultant ştiinţific: 1973 – **Dimitrie Cantemir** (d; în colaborare cu Vlad Bâtcă; r. Vlad Bâtcă); 1973 - **Scrisoare din România** (d: s, r: Mirel Ilieşiu; c. Octavian Sava); **7 zile dintr-un an** (d; s, r: Octav Ioniţă); 1974 – **Adevăratul Dracula** (d; în colaborare cu Robert Dornhelm; r. Robert Dornhelm).

CELAN, Paul (n. 1920)
1994 – **Duo pentru Paoloncel şi Petronom** (d; s, r: Radu Igaszag, Alexandru Solomon).

Scanned with CamScanner

CHENDI, Ilarie (1871 – 1913)
Ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuioceanu; r. Mircea Drăgan) – cu Radu Beligan în rolul lui I. C.

CHIMET, Iordan (n. 1924)
1972 – **Carnavalul** (a; s. I. C.; r. Ion Truică) – după **Fetiţa cu chibrituri** de H. Ch. Andersen.

CHIRIŢĂ, Constantin (1925 – 1991)
Ca scenarist: 1952 – **Luna marii prietenii** (d; r. Ion Rodan, Gabriel Barta); 1958 – **Prietenii vieţii** (d; r. Gabriel Barta); 1973 – **Despre o anume fericire** (în colaborare cu Andrei Blaier; r. Mihai Constantinescu); 1974 – **Cireşarii** (în colaborare cu Radu Dumitru; r. Andrei Blaier) – serial TV, după romanul său omonim; 1984 – **Cireşarii** (r. Adrian Petringenaru); 1985 – **Aripi de zăpadă** (în colaborare cu Adrian Petringenaru; r. Adrian Petringenaru); 1987 – **Cetatea ascunsă** (r. Adrian Petringenaru).

CHIPER, Tita (n. 1934)
Ca scenarist (a; în colaborare cu George Sibianu, care semnează şi regia): 1974 – **Ce ne facem?; Găina**; 1975 – **Găina are vacanţă; Găina în vizită; Surpriza.**

CIOBANU, Mircea Mihai (1950 – 1991)
Pictor, evocat şi ca scriitor: 1997 – **Mircea Ciobanu sau Magia albă a imaginii** (d; s, c: Ela Panait; r. Tudor Mărăscu).

CIORAN, Emil (1911 – 1995)
1990 – **Emil Cioran** (d; s, r. Marilena Rotaru); 1991 – **Petre Ţuţea – Emil Cioran** (e; s, r: Gabriel Liiceanu, Sorin Ilieşiu); 1992 – **Exerciţiu de admiraţie** (e; s. Gabriel Liiceanu; r. Constantin Chelba) – după cartea sa omonimă; 1994 – **Destine paralele** (d; s, r: Erich Nussbaum); 1995 – **Apocalipsa după Cioran** (e; s. Gabriel Liiceanu; r. Sorin Ilieşiu); 1999 – **Vetre providenţiale** (d; s, r: Grid Modorcea)

CIORĂNESCU, Alexandru (1911 – 1999)
1999 – **Amurgul unui cărturar** (s, r: Marilena Rotaru) – film TV.

CIPRIAN, Gheorghe (1883 – 1968)
Ca actor: 1912 – **Independenţa României** (s. Corneliu Moldovanu, Grigore Brezeanu, Petre Liciu. Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade; r. Grigore Brezeanu); 1925 – **Năbădăile Cleopatrei** (s, r. Ion Şahighian); 1943 – **O noapte furtunoasă** (s, r: Jean Georgescu); 1951 – **Viaţa învinge** (s. Aurel Baranga, Dinu Negreanu; r. Dinu Negreanu); 1954 – **Brigada lui Ionuţ** (s. Mihail Leonard; r. Jean Mihail); ca autor ecranizat: 1944 – **Omul cu mârţoaga** (s, r: Jean Mihail) – după piesa sa omonimă, film rămas în faza de pregătire, având printre interpreţi pe Fory Etterle, Costache Antoniu, Dina Cocea, Geo Barton.

COCEA, Dina (n. 1912)
Ca actriţă de film şi-a făcut debutul în 1939, în filmul **O noapte de pomină** (r. Ion Şahighian), apoi roluri în peste zece filme.

COCEA, N. D. (1880 – 1947)
1934 – **Prima dragoste** (versiunea românească a filmului franco-maghiar **Marie, légende hongroise**; dialogurile româneşti: N. D. C.; r. Jean Mihail); ca personaj: 1980 – **Labirintul** (s. Mihai Creangă, Ion Pavelescu, Şerban Creangă; r. Şer-

Scanned with CamScanner

ban Creangă) – cu Tudor Gheorghe în rolul lui N. D. C.

CODRU, Anatol (n. 1936)
Ca scenarist şi regizor de filme documentare: 1968 – **Trânta**; 1969 – **Sculptorul Plămădeală**; 1971 – **Dimitrie Cantemir**; 1987 – **Roua de pe izvoare**; **Tălăncuţa**; **Cronica familiei Bologan**; 1988 – **Sunt învinuiţi martorii**; 1990 – **Eminescu**.

COLIN, Vladimir (1921 – 1991)
1961 – **Împărăţia leneşilor** (a; s, r: George Saidel) – după povestirea sa omonimă.

COJA, Ion (n. 1942)
Ca scenarist: 1983 – **Întâlnirea din pământuri** (r. Dumitru Dinulescu) – după povestirea omonimă a lui Marin Preda.

COMARNESCU, Petru (1905 – 1970)
1970 – **Anotimpuri şi culori** (d; s. Gheorghe Dragoş; c. şi consultant: P. C.; r. Dumitru Dădârlat); a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

CONSTANTE, Lena (n. 1909)
1988 – **Nebunia capetelor** (d; s, r: Thomas Ciulei) – după cartea sa **Evadare tăcută**.

CONSTANTIN, Theodor (1910 – 1975)
Ca scenarist: 1960 – **Secretul cifrului** (în colaborare cu Dumitru Carabăţ; r. Lucian Bratu) – după romanul său **La miezul nopţii va cădea o stea**.

CONTA, Vasile (1845 – 1882)
1978 – **Drumul către adevăr** (d; s. Mircea D. Popescu, Constantin Popescu-Cadem; r. Mircea D. Popescu).

CORBUL, Vintilă (n. 1916)
Ca scenarist (în colaborare cu Eugen Burada): 1974 – **Un comisar acuză** (s. şi Mircea Gândilă; r. Sergiu Nicolaescu); 1978 – **Revanşa** (s. şi Sergiu Nicolaescu; r. Sergiu Nicolaescu); 1979 – **Nea Mărin Miliardar** (s. şi Amza Pellea; r. Sergiu Nicolaescu); 1981 – **Duelul** (s. şi Sergiu Nicolaescu; r. Sergiu Nicolaescu).

COSAŞU, Radu (n. 1930)
Ca scenarist: 1962 – **Trei strigăte pe Bistriţa** (d; r. Mirel Ilieşiu); 1963 – **Cinci oameni la drum** (în colaborare cu Nicolae Ţic, Gabriel Barta; r. Gabriel Barta, Mihai Bucur); **3 x 3 = ?** (d; r. Gabriel Barta); 1965 – **Printre lebede şi baloane** şi **Centru înaintaş** (d; r. Gabriel Barta); 1967 – **Un film cu o fată fermecătoare** (v. Ana Blandiana; r. Lucian Bratu); 1974 – **Întoarcerea lui Magellan** (s, r: Cristiana Nicolae) – după o idee de-a sa; 1978 – **Buenos Aires – România** (d; r. Mirel Ilieşiu).

COŞBUC, George (1866 – 1918)
1966 – **George Coşbuc, cântăreţul pământului românesc** (d; s. Gavril Scridon, Pompiliu Gâlmeanu; r. Pompiliu Gâlmeanu); 1968 – **Nunta Zamfirei / Imagini de pe Someş** (d; s, r: Pompiliu Gâlmeanu); 1971 – **Coşbuc traducătorul** (d; s, r: Constantin Dicu); 1980 – **George Coşbuc** (d; s, r: Ştefan Neagrău); 1988 – **Nunta Zamfirei** (a; s, r: Tatiana Apahideanu); 1989 – **Iarna pe uliţă** (a; s, r: Dinu Petrescu); 1995 – **Poeme transilvane** (s, r. Anca şi Laurenţiu Damian) – poem cinematografic inspirat şi din versurile sale, produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**.

Scanned with CamScanner

CRAINIC, Nichifor (1881 – 1972)
1940 – prezent în filmul de montaj **Apărarea noastră IV / Răsplata vitejiei ostăşeşti** (i. Wilfried Ott, Iosif Bertok); prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1938 – Jurnal sonor nr. 9 / **Salonul oficial de pictură şi sculptură**; 1940 – Jurnal sonor nr. 74 / **Ziua căpitanului**; Jurnal sonor nr. 76 / **Expoziţia cărţii germane**; Jurnal sonor nr. 78 / **Salonul oficial**; 1941 – Jurnal sonor nr. 46 / **Investirea mitropoliţilor.**

CRĂCIUNESCU, Ioana (n. 1950)
Ca actriţă a jucat în peste 10 filme, memorabilă fiind mai ales în rolul Anei din **Ion – blestemul pământului, blestemul iubirii** (s. Titus Popovici; r. Mircea Mureşan, 1979).

CREANGĂ, Ion (1839 – 1889)
1914 – **Locurile unde au trăit Eminescu şi Creangă** (d; s, r: Octav Minar); 1946 – **Capra cu trei iezi** (a; s, r: Aurel Petrescu) – film nefinalizat; 1958 – **Ion Creangă** (d; s. Paul Anghel; r. Herman Rabinovici); 1962 – **Punguţa cu doi bani** (a; s. Viorica Filipoiu, Margareta Niculescu; r. Margareta Niculescu); 1965 – **De-aş fi... Harap Alb** (s, r: Ion Popescu-Gopo); **Amintiri din copilărie** (s, r: Elisabeta Bostan) – cu Ştefan Ciobotăraşu în rolul lui I.C.; **Pupăza din tei** (s, r: Elisabeta Bostan); 1968 – **Prostia omenească** (a; s, r: George Sibianu); 1969 – **Fata babei şi fata moşului** (a; s, r: Liliana Petruţiu); 1971 – **D'ale lui Dănilă Prepeleac** (a; s, r: Zaharia Buzea); 1973 – **Ion Creangă** (d; s, r: Vlad Druc); 1975 – **Punguţa cu doi bani** (a; s, r: Liliana Petruţiu); 1977 – **Povestea dragostei** (s, r: Ion Popescu-Gopo) – după **Povestea porcului**; **Mama** (s. Vasilica Istrate; r. Elisabeta Bostan) – după **Capra cu trei iezi**; **Dănilă Prepeleac** (dd; s, r: Sorin Stratilat); 1979 – **A fost odată un moş şi o babă** (s, r: Doina Maximilian, Ovidiu Drăgănescu); 1980 – **Fată bună, fată rea** (s, r: Ion Popescu-Gopo); **Ion Creangă / Un drum obişnuit** (d; r. Copel Moscu; i. Sorin Ilieşiu); 1981 - **Maria-Mirabela** (s, r: Ion Popescu-Gopo) – după **Fata moşneagului şi fata babei**; 1984 – **Pe malul Ozanei** (d; s, r: Copel Moscu); 1985 – **Rămăşagul** (s, r: Ion Popescu-Gopo) – după **Punguţa cu doi bani**; 1989 – **Maria şi Mirabela în Tranzistoria** (s, r: Ion Popescu-Gopo); 1990 – **Un bulgăre de humă** (s. Mircea Radu Iacoban, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – cu Dorel Vişan în rolul lui I.C.; **Nu ştiu alţii cum sunt...** (d; s, r: Gheorghe Horvat); **Creangă şi "Junimea"** (d; s, r: Ioana Holban); 1991 – **Harap Alb** (a; s, r: Laurenţiu Sârbu) – serial; 1992 – **Dănilă Prepeleac** (s, r: Grid Modorcea) – proiect (în colaborare cu Moldovafilm) rămas în faza de scenariu; 1993 – **Ivan Turbincă** (a; s, r: Radu Igazsag); 1996 – **Dumnezeul lui Ion Creangă** (dd; s, r: Grid Modorcea) – cu preotul Ioan Rusu în rolul lui I.C. şi cu Ernest Maftei în rolul lui Moş Nichifor Coţcariul; 2001 – **Domino** (rz. Laura Dragomir) – *talk-show* despre Ion Creangă (emisiunea din 2 martie) cu participarea lui Grid Modorcea.

CREMENE, Mioara (n. 1935)
Ca scenarist: 1964 – **Ghiocei** (a; în colaborare cu George Saidel; r. George Saidel); 1969 – **Prin Vrancea** (d; în colaborare cu Sergiu Huzum; r. Sergiu Huzum).

Scanned with CamScanner

CRISTOIU, Ion (n. 1948)
1995 – apare pe generic în calitate de *consultant scenariu* la filmul **Cel mai iubit dintre pământeni** (s, r: Şerban Marinescu).

CRIŞAN, Nicolae (1923 – 1999)
1969 – **Prieteni fără grai** (s. Paul Fritz Nemeth, N. C.; r. Paul Fritz Nemeth, Gheorghe Turcu) – coproducţie româno-canadiană (titlul canadian: **Two Silent Friends / Deux amis silencieux**).

DAMIAN, Theodor (n. 1951)
1998-1999 – **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (s, r: Grid Modorcea) – serial TV, cu participarea sa.

DANELIUC, Mircea (n. 1945)
Ca scenarist şi regizor: 1978 – **Ediţie specială** (s. în colaborare cu Beno Meirovici); 1980 – **Probă de microfon; Vânătoare de vulpi** (s. în colaborare cu Dinu Săraru); 1981 – **Croaziera**;1984– **Glissando**; 1988 – **Iacob**; 1991 – **A unsprezecea poruncă; Ovidiu** – proiect nefinalizat; 1992 – **Tusea şi junghiul**; 1993 – **Patul conjugal**; 1994– **Această lehamite**; 1995 – **Senatorul melcilor**; 2003 – **Ambasadori, căutăm patrie** (Allegro allarmato); ca regizor: 1975 – **Cursa** (s. Timotei Ursu); ca actor a jucat în aproape zece filme.

DAVIDESCU, N. (1888 – 1954)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF

DAVIDOVICI, Doru (1945 – 1989)
Ca scenarist: 1974 – **Un pahar prea plin** (d; r. Alexandru Boiangiu); **Scuturi argintii** (d; în colaborare cu Alexandru Boiangiu; r. Alexandru Boiangiu); 1982 – **Destinaţia Mahmudia** (r. Alexandru Boiangiu).

DAVILLA, Alexandru (1862 – 1929)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

DELAVRANCEA, Barbu Ştefănescu (1858 – 1918)
Prezent în reportajul: 1911 – **Călătoria familiei regale pe Dunăre** (r, i: Gheorghe Ionescu); 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu).

DELAVRANCEA, Cella (1887 – 1991)
1987 – **Centenar Cella Delavrancea** (rz. Marilena Rotaru) – spectacol TV.

DEMETRESCU, Camelian (n. 1924)
1998 – **Camelian Demetrescu** (d; s, r: Anca Damian) – produs de Editura Video; vezi şi ROTARU, Marilena

DEŞLIU, Dan (1927 – 1992)
1949 – **Oraşul nu doarme niciodată** (d; s. L. Voita; r. Jean Mihail; muzica: Alfred Mendelsohn, pe versuri de D. D.); ca autor de comentarii: 1955 – **Ciocârlia** (d; r. Ion Bostan); **Bucureşti, oraş înfloritor** (d; s. Demostene Botez; r. Savel Stiopul); 1959 – **Schimbul de mâine** (d; s, r: Marta Mesaroş); ca scenarist: 1968 – **Frumoasele vacanţe** (în colaborare cu Dumitru Carabăţ, Kálly István, Katona Ferenc; r. Makk Károly) – coproducţie româno-ungară; ca actor:1972 – a interpretat rolul Erbaşu din **Adio, dragă Nela** (s. Fănuş Neagu, Petre Bărbulescu; r. Cornel Todea) – film interzis, a cărui premieră a avut loc la 26 martie 1990.

DIACONU, Mircea (n. 1949)
Ca scenarist: 1985 – **Piciu** (r. Iosif Demian); ca actor de film a debutat în 1973 în rolul Toboşarului din partea a doua a filmului **Nunta de**

Scanned with CamScanner

piatră (s, r: Mircea Veroiu, Dan Piţa).; a jucat în peste 40 de filme.

DIANU, Romulus (1905 – 1975)
1931 – prezent în reportajul **Căsătoria Principesei Ileana cu A. S. I. Arhiducele Anton de Habsburg** (r, i: Tudor Posmantir).

DIMITRIU, Ştefan (n. 1938)
Ca scenarist: 1999 – **Zăpadă fierbinte** (r. Valentin Hotea) – film TV; ca reporter TV: 1967-1983 – **Reflector** – circa 300 emisiuni; 1972-1981 – **Ancheta TV** – circa 20 emisiuni, în urma cărora Ecaterina Oproiu l-a comparat cu Telly Savalas, considerându-l, deci, un Kojak autohton; 1982-1983 – **Paşi de viaţă lungă** – circa 40 emisiuni; 1967-1983 – alte circa o sută de reportaje pe diverse teme; 1971-1995 – reportaje externe despre Albania, Tunisia, America; 1975-1985 – autor al unor monografii judeţene; ca documentarist: 2001 – **Exerciţii de libertate**; 2002 – **Løvendal – baronul picturii româneşti**; 2002 – **În căutarea lui Bacovia**; 2003 – **Nichita sau Feţele diamantului**; 2003 – **Drogurile – filiera română**; ca dramaturg ecranizat (teleplay): 1993 – **Băgătorul de strâmbe** (r. Sergiu Ionescu); 1994 – **Stilul smuls** (r. Eugen Todoran); 1996 – **Cumpăr dog arlechin** (r. Dinu Cernescu); în cei peste 35 de ani de slujbaş al TVR, a realizat numeroase interviuri, multe din ele cu scriitori români, precum: Ştefan Augustin Doinaş, Eugen Simion, Ion Horea, Nicolae Breban, Nina Cassian, Laurenţiu Fulga, D. R. Popescu, Romulus Vulpescu, Gheorghe Pituţ, Virgil Teodorescu, Antonie Plămădeală, Pop Simion, Mircea Handoca, Romul Munteanu, Cezar Baltag etc.

DINULESCU, Dumitru (n. 1942)
Ca senarist şi regizor: 1969-1972 – filme TV pe versuri de Mihai Eminescu, George Bacovia, Nichita Stănescu, Marin Sorescu; 1972 – **Cinema** – după povestirea omonimă a lui Liviu Rebreanu, proiect respins; 1973 – **Iaurtul şi cunoaşterea lumii** – după povestirea omonimă a lui Tudor Mazilu; 1998 – **Nuntă cu sirenă** (s. în colaborare cu Celina Petrescu); ca regizor: 1983 – **Întâlnirea din pământuri** (s. Ion Coja) – după povestirea omonimă a lui Marin Preda; 1985 – **Sper să ne mai vedem** (s. Ion Băieşu); ca actor: 1975 – rolul Marinarului în filmul **Muntele ascuns** (r. Andrei Cătălin Băleanu).

DOBROGEANU-GHEREA, Constantin (1855 – 1920)
1978 – **Drumul către adevăr** (d; s. Mircea D. Popescu, Constantin Popescu-Cadem; r. Mircea D. Popescu); 1979 – **Speranţa** (s. Mihai Creangă, Ion Pavelescu, Şerban Creangă; r. Şerban Creangă) – cu George Constantin în rolul lui C. D.- G.

DOHOTARU, Adrian (1939 – 1995)
1978 – **Septembrie** (s, r: Timotei Ursu) – după un subiect de-al său; 1988 – episodul **Fără lumini de poziţie** (s. A. D., Mihnea Columbeanu; r. Mihnea Columbeanu) din filmul **Autostop**; 1991 – **A unsprezecea poruncă** (s, r: Mircea Daneliuc) – după o piesă de-a sa (cf. Tudor Caranfil, **Dicţionar de filme româneşti**, 2002).

DOINAŞ, Ştefan Augustin (1922 – 2002)
2001- **Ştefan Augustin Doinaş** (rz. Cleopatra Lorinţiu) – film TV.

DOMOKOS, Géza (n. 1928)
Ca scenarist: 1970 – **Sentinţa** (în

Scanned with CamScanner

colaborare cu Sándor Csöri, Ferenc Kósa, Nicolae Ţic; r. Ferenc Kósa); 1972 – **Drumuri** (d; r. Haralambie Boroş); 1974 – **De bună voie şi nesilit de nimeni** (r. Maria Callas Dinescu).

DONOS, Arcadie (1923 – 2001)
Ca actor de film a jucat mai ales roluri secundare şi episodice.

DORIAN, Dorel (n. 1930)
Ca scenarist: 1977 – **Regăsire** (în colaborare cu Anca Arion, Gheorghe Robu; r. Ştefan Traian Roman); 1978 – **Avaria** (r. Ştefan Traian Roman).

DORIN, Gheorghe / MEZINCESCU, Eduard (1909 – 1996)
1946 – **Campania de ajutorare a regiunilor secetoase** (d; montaj: Anton Belici; c. E. M.); 1955 – **Directorul nostru** (s. G. D.; r. Jean Georgescu) – după piesa sa omonimă; 1946 - prezent în Jurnal sonor nr. 30 / **Balul filmului**; 1947 – prezent în reportajul **1 Mai 1947** (i. Aurel Boian, Carol Mihuţ, Vasile Gociu, Ovidiu Gologan, Wilfried Ott, Nicolae Marinescu, Constantin Dembinski).

DRAGOMIRESCU, Mihail (1868 – 1942)
Ca teoretician de film – vezi IGERF.

DRAGOŞ, Nicolae (n. 1938)
Ca scenarist: 1973 – **Spectacol festiv 23 August 1973** (d; r. Mihăiţă Lupu, Adolf Elias); 1974 – **Marmură pentru o posibilă statuie** (d; r. Leonard Popovici); 1977 – **Un suflet, o patrie, o flacără** (d; r. Pompiliu Gâlmeanu) – serial TV în 3 episoade; 1978 - **Tinereţea şantierelor** (d; în colaborare cu Gh. Baciu; r. Gh. Baciu); 1979 – **Falansterul** (în colaborare cu Florian Avramescu; r. Savel Stiopul); **Satul de lângă inimă / Scorniceşti 400** (d; r. Virgil Calotescu, Erich Nussbaum, Şerban Comănescu); 1981 – **Castelul din Carpaţi** (în colaborare cu Mihai Stoian; r. Stere Gulea) – după Jules Verne; **Partid, inima ţării** (d; r. Virgil Calotescu); 1982 – **Un om trăind în viitor** (d; r. Pompiliu Gâlmeanu); 1983 – **Omagiu** (d; r. Virgil Calotescu); 1984 – **Ani eroici** (d; r. Virgil Calotescu); **România – o epocă de împliniri** (d; r. Pompiliu Gâlmeanu); 1986 – **Partidul, patria, poporul** (d; r. Virgil Calotescu); 1987 – **Timp eroic pe plaiuri de legendă** (d; r. Virgil Calotescu); 1990 – **Drumeţ în calea lupilor** (în colaborare cu Mihai Stoian; r. Constantin Vaeni); ca autor de comentarii: 1973 – **Suflet din sufletul neamului său** (s. Adolf Elias, Constantin Vaeni; r. Constantin Vaeni); **Cutezanţa** (d; s, r: Paul Orza); ca realizator de filme documentare: 1972 – **File dintr-o cronică vie** (în colaborare cu Florian Avramescu); 1975 – **Ani de luptă, ani de glorii; File de epopee**; 1976 – **Vârsta demnităţii**.

DRAGU, Petre (1932 – 1977)
Ca scenarist: 1974 – **Oaspeţi români la festivalul ziarului „L'Unità"** (d; r. Mircea Gherghinescu); 1975 – **Soarele şi infinitul** (dd; r. Cristu Polucsis); 1976 – **România '76** (d; r. Vlad Bâtcă).

DRĂGUŞANU, Sidonia (1908 – 1971)
1988 – **Să-ţi vorbesc despre mine** (s, r: Mihai Constantinescu) – după cartea sa **Jurnalul Aurorei Serafim**.

DUDA, Virgil (n. 1939)
Vezi SOLOMON, Dumitru

Scanned with CamScanner

DUMBRAVĂ, Bucura (1868 – 1926)
1929 – **Iancu Jianu** (s. Isaiia Răcăciuni, N. N. Şerbănescu, Horia Igiroşanu; r. Horia Igiroşanu) – după romanul său **Haiducul**.

DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe (n. 1920)
1989 – **Mihai Eminescu** (d; s, r: Mircea Bunescu) – consultant ştiinţific: Z. D.-B.

DUMITRIU, Petru (1924 – 2002)
Ca scenarist: 1951 – **În sat la noi** (r. Jean Georgescu, Victor Iliu) – după nuvela sa **Nopţile de iunie**; 1957 – **Pasărea furtunii** (r. Dinu Negreanu) – după romanul său omonim; ca autor evocat şi ecranizat: 1958 – **Bijuterii de familie** (s. Malvina Urşianu, Marius Teodorescu; r. Marius Teodorescu) – după nuvela sa omonimă; 1959 – **Vânt de martie** (s, r: Malvina Urşianu) – după nuvela sa omonimă, film nefinalizat („*am fost oprită* – declara regizoarea – *după ce făcusem mai mult de jumătate din filmări. Pornind de aici, mi s-a înscenat un proces de demascare, acuzele fiind de «sabotaj ideologic» şi «anticomunism»*"); 1995 – **O vară de neuitat** (s, r: Lucian Pintilie) – după nuvela sa **Salata**, devenită capitol în trilogia **Cronică de familie**; 1999 – **Petru Dumitriu – 75** (rz. Cătălin Ţârlea).

DUMITRU, Radu (n. 1937)
Ca realizator (în colaborare cu Mircea Gherghinescu): 1972 – **Şi apoi am devenit mai puternici** (d); Ca scenarist: 1974 – **Cireşarii** (în colaborare cu Constantin Chiriţă; r. Andrei Blaier) – serial TV, după romanul omonim al lui Constantin Chiriţă.

EFTIMIU, Victor (1889 – 1972)
Ca scenarist: 1911 – **Înşir'te mărgărite** (r. Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu) – după piesa sa omonimă; 1912 – **O zi la Constanţa** (şi regia); 1914 – **Dragoste la mănăstire** (în colaborare cu Emil Gârleanu; r. G. Georgescu) – film rămas în faza de probe din 1912; 1916 – **Buze otrăvite** – film italian la care a colaborat (e posibil să fi apărut ca interpret alături de actriţa italiancă Maria Carmi); 1917 – **Banul Mărăcine** – după Vasile Alecsandri, proiect nerealizat; 1933 – **Trenul fantomă** (film maghiar; dialogurile versiunii româneşti: V. E.; r. Jean Mihail) – după piesa omonimă a lui Arnold Ridley; 1955 – **Haiducii** – film nerealizat; **Păcală şi Tândală** – film nerealizat; 1970 – **Victor Eftimiu îşi aminteşte** (d; s. Paul Anghel; r. Radu Hangu); 1946 – prezent în filmul de montaj **Ţara la datorie** (r. Jean Mihail; i. Wilfried Ott, Ion Cosma); a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

ELIADE, Mircea (1907 – 1986)
Ca scenarist: 1988 – **La nuit Bengali** (în colaborare cu Jean-Claude Carrière, Nicolas Klotz; r. Nicolas Klotz) – după romanul său **Maitreyi**; ca autor evocat şi ecranizat: 1977 – **Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului** (e; s, r: Paul Barbăneagră); 1992 – **Domnişoara Christina** (s. Florica Gheorghescu, Adriana Rogovschi, Viorel Sergovici; r. Viorel Sergovici) – film TV; 1994 – **Mircea Eliade** (d; s, r: Cătălina Fernoagă); 1994 – **Destine paralele** (d; s, r: Erich Nussbaum); 1994 – **Mesagerul** (s, r: Constantin Dicu) – film TV după povestirea sa **Dayan**; 1996 – **Uniforme de general** (s, r: Cons-

Scanned with CamScanner

tantin Dicu) – film TV după povestirea sa omonimă; **Eu sunt Adam!...** (s, r: Dan Piţa) – după nuvelele sale **Pe strada Mântuleasa, La ţigănci, Uniforme de general** şi după pagini de jurnal; **Cele trei graţii** (s, r: Dan Ionescu) – film TV, după povestirea sa omonimă; 1997 – **Şarpele** (s. Adriana Rogovschi, Viorel Sergovici; r. Viorel Sergovici) – film TV după romanul său omonim.

EMINESCU, Mihai (1950 – 1989) 1914 – **Locurile unde au trăit Eminescu şi Creangă** sau **Eminescu – Veronica – Creangă** (d; s, r: Octav Minar); 1945 – **Pelerinaj la mormântul lui Mihai Eminescu** (i. Nicolae Simionov), în Jurnal sonor O. N. C. nr. 25 – George Călinescu vorbind; 1955 – **Blanca** (s, r: Mihai Iacob, Constantin Neagu); 1960 – **Muzeul memorial „M. Eminescu" de la Ipoteşti**, în jurnalul „Actualitatea" nr. 34; 1966 – **Paşii Poetului** (d; s. Gheorghe Tomozei; r: Radu Hangu); **Vezi rândunelele se duc** (d; s, r. Constantin Budişteanu); 1967 – **Dacă treci râul Selenei** (e; s. Gheorghe Tomozei; r. Paul Orza); 1972 – **Mihai Eminescu** (d; s. Augustin Z. N. Pop; r. Alexandru Drăgulescu); 1974 – **Manuscrise eminesciene** (d; s, r: Alexandru Sârbu); **Statuile lui Eminescu** (rz. George Anca) – film TV; 1975 – **Hyperion** (s. Mihnea Gheorghiu; r. Mircea Veroiu); **De rupi din codru o rămurea** (d; s, r: Paul Cojocaru); **Dulce Românie** (d; s, r: Octav Ioniţă); **Sculptorul Anghel / Statuia geniului** (d; s. Octavian Buzescu; r. Constantin Budişteanu); 1976 – **Mihai Eminescu** (e; s. Vasile Nicolescu; r. Jean Petrovici); 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); 1983 – **Rovine** (a; s, r: Ion Truică) – după **Scrisoarea a III-a**; 1984 – **Ce te legeni, codrule?** (d; s. Dumitru Olărescu; r. Ion Mija); 1986 – **Luceafărul** (s, r: Emil Loteanu) – cu Vasile Zubcu-Codreanu în rolul lui Eminescu; **Unde eşti, copilărie?** (s. Vasilica Istrate; r. Elisabeta Bostan); 1989 – **Mihai Eminescu** (d; s, r: Mircea Bunescu; consultant ştiinţific: Zoe Dumitrescu-Buşulenga); **Fiind băiet, păduri cutreeram** (a; s, r: Ion Manea); 1990 – **Eminescu** (d; s, r: Anatol Codru); **Un bulgăre de humă** (s. Mircea Radu Iacoban, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – cu Adrian Pintea în rolul lui Eminescu; 1991 – **Cezara** (s. George Buşecan, Liviu Pojoni; r. George Buşecan);1992 – **Întâlnire imposibilă** (d; s, r: Cornel Mihalache); 1993 – **Eminescu – truda întru cuvânt** (e; s, r: Anca şi Laurenţiu Damian); 1994 – **Eminescu – peregrin cu trupele de actori** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV; 1995 – **Dumnezeirea la Eminescu** (dd; s, r: Grid Modorcea); 1996 – **Obârşia lui Eminescu** (d; s, r: Grid Modorcea); 1999 – **Doina** (s, r: Grid Modorcea) – interzis de conducerea TVR (s. publicat în vol. **Teroriştii din Turn**); 2000 – **Eminescu – călătorie virtuală în absolut** (e; s, r: Anca Damian) – produs de Editura Video; 2000-2001 – **Dunărea sacră** (dd; s, r: Grid Modorcea) – serial TV, după **Memento mori** – cu poetul Laurian Stănchescu în rolul lui M. E. şi pr. Aurel Tecuci în rolul lui Iisus Hristos; 2003 – **Convorbiri de duminică** (rz. Vartan Arachelian) – *talk show* la „Realitatea TV" despre Eminescu şi Caragiale (emisiunea din 19 ianuarie) – cu participarea lui Grid Modorcea.

Scanned with CamScanner

EVERAC, Paul (n. 1924)
Ca scenarist: 1962 – **Omul de lângă tine** (r. Horea Popescu) – după piesa sa **Ochiul albastru**; 1973 – **Zestrea** (r. Letiţia Popa); 1983 – **O lebădă iarna** (r. Mircea Mureşan) – după piesa sa **A cincea lebădă**; 1989 – **Există joi?** (r. Adrian Petringenaru) – după povestirea cinematografică **O lumină ciudată** de P. E. şi Al. G. Croitoru; 1990 – **Cine are dreptate?** (r. Alexandru Tatos); ca autor evocat: 1978 – **Un fluture pe lampă** (r. Constantin Vaeni).

FARAGO, Elena (1878 – 1954)
A scris despre cinematograf – vezi şi IGERF.

FRANK, Nicoleta (n. 1920)
Vezi ROTARU, Marilena

FRUNZETTI, Ion (1918 – 1985)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1971 – **Omagiu** (d; s, r: Erich Nussbaum); 1974 – **Universul artistului Ion Jalea** (d; s. Octavian Buzescu; r. Constantin Budişteanu); 1975 – **Rădăcini maramureşene** (e; s, r: Mirel Ilieşiu).

FULGA, Laurenţiu (1916 – 1984)
Ca scenarist: 1975 - **Alexandra şi infernul** (r. Iulian Mihu) – după romanul său omonim; 1984 – **Singur de cart** (în colaborare cu Tudor Mărăscu; r. Tudor Mărăscu); ca autor ecranizat: 1996 – **Straniul paradis** (s, r: Constantin Dicu) – teleplay după nuvela sa **Strania domnişoară Ruth**; ca autor evocat: 1956 – **Teatrul Armatei la un deceniu de activitate** (d; s, r: Radu Hangu).

FUNDOIANU, Barbu / Benjamin FONDANE (1898 – 1944)
1928 – publică la Bruxelles vol. **Trei scenarii: Cinepoeme / Trois scénarios ciné-poemes**; 1930 – **Parada Paramount** (producţie franco-americană; dialogurile versiunii româneşti: Nicolae Vlădoianu; r. Charles de Rochefort; asistent de regie: B. F.); 1931 – **Televiziune / Ce va fi mâine** (producţie franco-americană; dialogurile versiunii româneşti: Ion Marin Sadoveanu; r. Jean Mihail; asistent de regie: B. F.); 1934 – **Rapt / La separation des races** (s. B. F.; r. Dimitri Kirsanoff); 1936 – **Tararira** (s, r: B. F.); 1938 – îngrijeşte ediţia pariziană a jurnalului cinematografic Fox-Movietone; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

FURDUI, Dumitru (1935 – 1998)
Ca scenarist: 1981 – **Învingătorul** (r. Tudor Mărăscu). Ca actor de film a debutat în 1958, în filmul **Doi vecini** (r. Geo Saizescu); a jucat în aproape 20 de filme de ficţiune, inclusiv în dd: 1977 – **Păcală şi Tândală** (s, r: Sorin Stratilat) şi în filme de protecţia muncii: 1973 – **Stan Păţitu' la ferite** (s, r: Alexandru Drăgulescu); în Franţa, unde a emigrat în 1982, a jucat doar roluri episodice şi rareori secundare, fie în teatru, fie în film, precum: 1994 – **Minna Tannenbaum** (r. Martine Dugowson).

GAFIŢA, Mihai (1923 – 1977)
1947 – prezent în „Actualităţile săptămânii" nr. 4, în subiectul **Deschiderea anului universitar**.

GALACTION, Gala (1879 – 1961)
1984 – **Moara lui Călifar** (s. Valeriu Drăguşanu, Radu Aneste Petrescu, Petru Maier Bianu; r. Şerban Marinescu) – după povestirea sa omonimă; 1991 – **Îl osândesc juraţii?** (s. Octavian Sava, Cornel Todea; r.

Scanned with CamScanner

Cornel Todea) – film TV, după nuvela sa **Gheorghe Cătălina**; 1995 – **Contemporani în Bucureşti** (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; prezent în următoarele jurnale de actualităţi: 1946 – Jurnal sonor nr. 40 / **Întrunirea Partidului Comunist**; 1948 – „Actualităţile săptămânii" nr. 19 / **Matinee populare** – G. G. vorbind; „Actualităţile săptămânii" nr. 21 / **Deschiderea Marii Adunări Naţionale**.

GALAN, V. Em. (1921 – 1995)
Ca scenarist: 1955 – **Cu bine** (r. Nicolae Corjos); 1964 – **Comoara din Vadul Vechi** (r. Victor Iliu) – după povestirea sa **La Răzăşi**.

GANE, Nicolae (1838 – 1916)
1929 – **Piatra lui Osman** (s. Nicolae Tahtale; r. Marc D'Arly) – după nuvela sa omonimă.

GÂRLEANU, Emil (1878 – 1914)
1912 – **Dragoste la mănăstire** (s. Victor Eftimiu, E. G.; r. G. Georgescu) – premiera: 5 septembrie 1914, cinema "Venus"; 1913 – **Cetatea Neamţului** (s. Corneliu Moldovanu, E. G.; r. E. G.) – după piesa omonimă a lui Vasile Alecsandri şi nuvela **Sobieski şi românii** de Costache Negruzzi; premiera: 13 ianuarie 1914, cinema "Clasic"; 1957 – **Caşcavalul ispititor** (a; s, r: Olimp Vărăşteanu) – după fabula sa omonimă; 1987 – **Furnica** (a; s, r: Călin Giurgiu) – după schiţa sa **Călătoarea** din volumul **Din lumea celor care nu cuvântă**.

GEORGESCU, Paul (1923 – 1989)
1978 – **Doctorul Poenaru** (s, r: Dinu Tănase) – după romanul său omonim; titlul cărţii sale **Înainte de tăcere** (1975) coincide cu cel al filmului (1978) lui Alexa Visarion, inspirat din opera lui Caragiale!

GHELMEZ, Petre (1932 – 2002)
Ca scenarist: 1989 – **Expediţia** (r. Mircea Moldovan).

GHEORGHIU, Mihnea (n. 1919)
Ca scenarist: 1961 – **Porto-Franco** (r. Paul Călinescu) – după romanul **Europolis** de Jean Bart; 1963 – **Tudor** (r. Lucian Bratu); 1967 – **Zodia Fecioarei** (r. Manole Marcus); 1972 – **Pădurea pierdută** (r. Andrei Blaier); 1975 – **Hyperion** (r. Mircea Veroiu); **Cantemir** (r. Gheorghe Vitanidis); **Muşchetarul român** (r. Gheorghe Vitanidis); 1976 - **Tănase Scatiu** (r. Dan Piţa) – după romanele **Viaţa la ţară** şi **Tănase Scatiu** de Duiliu Zamfirescu; 1980 – **Burebista** (r. Gheorghe Vitanidis); prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 24 / **Congresul Tineretului Progresist**; Jurnal sonor nr. 26 / **Sosirea delegaţiei Tineretului Progresist de la Londra**.

GHEORGHIU, C. Virgil (1903 – 1977)
1966 – **Ora 25** (s. François Boyer, Wolf Mankowitz, Henri Verneuil; r. Henri Verneuil) – cu Anthony Quinn în rolul principal; coproducţie Franţa-Italia-Iugoslavia (titlul original: **La 25-e Heure**), după romanul său omonim, apărut în 1949 şi ecranizat şi de studiourile americane în 1962; vezi BUHOIU, Aristide

GHEORGHIU, Taşcu (1910 – 1981)
Vezi ROTARU, Marilena

GHILIA, Alecu Ivan (n. 1930)
Ca scenarist: 1964 – **Dragoste**

Scanned with CamScanner

Transfăgărăşanul (d; r. Francisc Patakfalvi, Nicolae Marinescu); 1977 – **Cuibul salamandrelor** (r. Mircea Drăgan); **Baladă pentru un erou contemporan** (d; r. Erwin Szekler); **Învingem** (d; r. David Reu); **Spiritul neînfrângerii** (d; r. Vlad Bâtcă); **Columna Republicii – culmi de lumini** (d; r. Constantin Vaeni); 1978 – **Acţiunea "Autobuzul"** (r. Virgil Calotescu); 1979 – **Braţele Afroditei** (r. Mircea Drăgan); **România, casa mea** (d; s. Corneliu Leu; r. Virgil Calotescu); 1982 – **Un echipaj pentru Singapore** (în colaborare cu Nicu Stan; r. Nicu Stan); 1984 – **Ringul** (r. Sergiu Nicolaescu); **Vreau să ştiu de ce am aripi** (r. Nicu Stan); 1985 – **Ziua „Z"** (r. Sergiu Nicolaescu); 1985 – **Fapt divers** (r. Andrei Blaier); 1987 – **Trenul de aur** (r. Bohdan Poreba) – coproducţie româno-poloneză; 1990 – **Marea sfidare** (r. Manole Marcus); 1994 – **Oglinda-Începutul adevărului** (r. Sergiu Nicolaescu); 1996 – **Craii de Curtea Veche** (în colaborare cu Mircea Veroiu; r. Mircea Veroiu) – după romanul omonim al lui Mateiu Caragiale; ca realizator de filme documentare: 1969 – **Spectacolul lumii** – serial TV (până în 1976 şi reluat în 1994); 1981 – **Mondo Umano**.

GROSSU, Sergiu (n. 1920)
Vezi ROTARU, Marilena

GROŞAN, Ioan (n. 1954)
Ca scenarist: 1993 – **Eliberare** (d; r. Sorin Ilieşiu); **Aurolac** (d; r. Sorin Ilieşiu); 1994 – **Acolo unde ochii dor** (în colaborare cu Bogdan Dumitrescu; r. Bogdan Dumitrescu); 1995 – **Spovedania** (în colaborare cu Jon Gostin, Silvia Kerim; r. Jon Gostin) – film TV, adaptare liberă după un fragment din romanul **Fraţii Karamazov** de F. M. Dostoievski.

GRUIA, Călin (1915 – 1989)
Ca scenarist: 1969 – **Baladă pentru Măriuca** (în colaborare cu Titel Constantinescu; r. Constantin Neagu, Titel Constantinescu); 1973 – **Cătălin şi Cătălina** (a; s, r: Laurenţiu Sârbu) – după o povestire de-a sa.

GUSTI, Dimitrie (1880 – 1955)
Creator al filmului sociologic, autor şi coordonator al unor documentare realizate împreună cu N. Argintescu-Amza, Paul Sterian, Henri Stahl, Anton Golopenţia, Octavian Neamţu sau Constantin Brăiloiu: 1929 – **Drăguş, viaţa unui sat românesc**; 1931 – **Un sat basarabean, Cornova**; 1936 – **Satul Şanţ**; 1937 – **Locuinţa ţărănească în România**; 1938 – **Echipele regale studenţeşti**; 1939 – **Obiceiuri din Bucovina**; ca autor evocat: 1972 – **Dimitrie Gusti** (d; s, r: Mircea D. Popescu); 1975 – **Satul Şanţ după 40 de ani** (s, r: Mircea Popescu); a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

GYR, Radu (1905 – 1975)
1993 – **Poezie după gratii / Radu Gyr** (d; s, r: Nicolae Mărgineanu) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; 1940 – prezent în Jurnal sonor nr. 78, în subiectul **Salonul oficial**.

HAGIU, Grigore (1933 – 1985)
1998 – **Biserica din poezie** (e; s, r: Grid Modorcea)

HALIPPA, Pan (1883 – 1979)
1933 – prezent în reportajul **Semicentenarul Castelului Peleş** (r, i: Tudor Posmantir).

Scanned with CamScanner

HARET, Spiru (1851 – 1912)
Ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuioceanu; r. Mircea Drăgan) – cu Emanoil Petruţ în rolul lui S. H.

HASDEU, Bogdan Petriceicu (1838 – 1907)
1998 – **Evocare B. P. Hasdeu** (s. şi c. Vasile Alecu; r. Liviu Pojoni) – film TV.

HĂULICĂ, Dan (n. 1932)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1975 – **Henri Catargi** (e; s, r: Mirel Ilieşiu); 1979 – **Curajul marilor spaţii** (e; r. Mirel Ilieşiu); **Mimi Podeanu / Ziduri care visează** (e; s, r: Mirel Ilieşiu) – a fost şi consultant.

HELIADE-RĂDULESCU, Ion (1802 – 1872)
1980 – **La răscrucea marilor furtuni** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Moldovan) – cu Constantin Codrescu în rolul lui I. H. R.

HERIVAN, Mircea (n. 1925)
Ca scenarist: 1981 – **Stele de iarnă** (r. Cristiana Nicolae).

HERTZ, A. de- (1887 –1936)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF; a scris scenarii şi cuplete pentru Constantin Tănase.

HOBANA, Ion (n. 1931)
Ca scenarist: 1961 – **Portretul unui necunoscut** (în colaborare cu Gheorghe Turcu; r. Gheorghe Turcu) – după o idee de Dan Gr. Mihăescu; vezi şi MIRONOV, Alexandru.

HOLBAN, Anton (1902 – 1937)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

HORIA, Vintilă (1915 – 1992)
Ca scenarist (în Spania): 1964 – **Teresa de la hispanidad** (d; în colaborare cu Mariano Montemayor; r. Enrique Cahen); 1965 – **Un idioma para el mundo** (d; în colaborare cu Mariano Montemayor; r. Enrique Cahen); 1966 – **Palacio con rey y pueblo** (d; în colaborare cu Federico Carlos Sainz de Robles; r. Miquel Lluch); ca autor evocat: 1999 – **Întoarcerea lui Vintilă Horia** (s, r: Marilena Rotaru) – film TV, remontat în 2002 sub titlul ultimului său roman scris în exil: **Mai sus de miazănoapte.**

HORODINCĂ, Georgeta (n. 1930)
Ca scenarist:1976 – **Bălănel la schi** (a; în colaborare cu Zaharia Buzea; r. Zaharia Buzea); 1977 – **Dorobanţul** (a; în colaborare cu Felicia Puran; r. Felicia Puran).

HOROMNEA, Dragomir (n. 1939)
Ca scenarist: 1977 – **Dincolo de orizont** (r. Ştefan Traian Roman) – film TV.

HOSSU-LONGIN, Valentin (n. 1939)
Ca scenarist: 1974 – **Sate turistice** (d; r. Mihai Bucur).

IACOBAN, Mircea Radu (n. 1940)
Ca scenarist: 1978 – **Totul pentru fotbal** (r. Andrei Blaier); 1981 – **Am o idee** (r. Alecu Croitoru); 1983 – **Escapada** (r. Cornel Diaconu); 1990 – **Un bulgăre de humă** (în colaborare cu Nicolae Mărgineanu; r: Nicolae Mărgineanu).

IANCULESCU, Dinu (n. 1927)
2002 – **Dinu Ianculescu** (s, r: Marilena Rotaru) – film TV; ca actor de film a debutat în **Titanic-Vals** (Paul Călinescu, 1965); a jucat în

Scanned with CamScanner

aproape zece filme, roluri secundare şi episodice.

IBRĂILEANU, Garabet (1871 – 1936)
1985 – **Adela** (s, r: Mircea Veroiu) – după romanul său omonim; ca teoretician de film – vezi IGERF.

IERUNCA, Virgil (n. 1920)
Vezi ROTARU, Marilena

IOACHIM, Paul (1930 – 2002)
Ca scenarist: 1980 – **Ce mai e nou pe strada salcâmilor** (r. Constantin Dicu) – teleplay; 1983 – **Întâmplări dintr-o vară frumoasă** (r. Tudor Mărăscu) – teleplay; 1985 – **Scene din viaţa Mariei** (r. Constantin Dicu) – teleplay; 1989 – **Să nu alergi singur în viaţă** (r. Mircea Drăgan) – proiect nefinalizat; 1992 – **Vacanţa de Crăciun** (în colaborare cu Olimpia Arghir; r. Olimpia Arghir) – film TV după romanul **Accidentul** de Mihail Sebastian; 1998 – **Totul e un joc** (r. Cornel Todea) – teleplay; ca actor a jucat în puţine filme, printre care: 1973 – **Aventurile lui Babuşcă** (s, r: Gheorghe Naghi, Geta Doina Tarnavschi) – după romanul **Ostrovul lupilor** de Petre Luscalov; 1975 – **Ilustrate cu flori de câmp** (s, r: Andrei Blaier).

IONESCU-DUNĂREANU, Nicolae (n. 1931)
1977 – **Misterul lui Herodot** (s, r: Geta Doiina Tarnavschi) – după romanul său **Movila bătrânului.**

IONESCU, Eugen (1909 – 1994)
Ca scenarist: 1960 – **A învăţa să mergi** –, care a constituit baza unui spectacol de balet; ca scenarist şi regizor: 1961 – **Manla**, scheci inclus în **Les sept péchés capitaux / Cele şapte păcate capitale** (s. în colaborare cu Daniel Boulanger, Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean Luc Godard, Felicien Marceau, Roger Peyrefitte; r. în colaborare cu Philippe de Broca, Claude Chabrol, Jacques Demy, Sylvain Dhomme, Max Dony, Jean Luc Godard, Edward Molinaro, Roger Vadim); ca autor total (şi interpret): 1973 – **Mocirla (La Vase)**; ca autor evocat: 1994 – **Destine paralele** (d; s, r: Erich Nussbaum); a fost distins cu Premiul Festivalului de film din Tours; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

IONESCU, Vlaicu (1922 – 2002)
Cu participarea sa: 1998-1999 – **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (s, r: Grid Modorcea) – serial TV; 2000 – **Nostradamus** (e; s, r: Grid Modorcea).

IORDA, Marin (1901 – 1972)
Ca scenarist şi regizor: 1927 – **Haplea** (a); 1928 – **Aşa e viaţa** (şi interpret); 1937 – a semnat animaţia la filmul ştiinţific **Locuinţa ţărănească în România** (s, r: Dimitrie Gusti); ca regizor al unor filme nefinalizate: 1942 – **Focuri sub zăpadă** (s. Victor Ion Popa) – după o idee de-a sa; 1945 – **Cetatea fermecată** (s. M. I., după piesa **Ocheşel şi Bălăior**, dramatizare a povestirii **Drumurile vieţii** din volumul său **Poveştile unchiului meu**); ca autor ecranizat: 1983 – **Berbecii deştepţi** (a; s, r: Ion Truică) – după povestirea sa omonimă.

IORDAN, Iorgu (1888 – 1986)
Prezent în următoarele jurnalele de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 22 / **Sosirea ambasadorului S. I. Kaftaradze**; 1946 – Jurnal sonor nr. 34 / **Recepţia aca-**

Scanned with CamScanner

demicianului Iorgu Iordan (vorbesc I. I. şi Mihai I).

IORGA, Nicolae (1871 – 1940)
1969 – **Nicolae Iorga** (d; s, r: Petre Sirin); 1973 – **Bizanţul după Bizanţ** (a; s, r: Adrian Petringenaru) – după o idee de-a sa; 1978 – **Mânia** (s. Alecu Ivan Ghilia; r. Mircea Veroiu) – film care se încheie cu discursul său, un blestem sui generis adresat ciocoimii, care, la 1907, n-a vrut a-i *„apăra şi măcar cruţa pe cei de-o lege şi de-un neam cu dânsa"*; 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); 1986 – **Suntem acasă** (s. Vasile Alecu, r. Liviu Pojoni) – film TV, care prezintă legăturile lui N. I. cu Vălenii de Munte, interzis, difuzat abia în 1990; 1990 – **Drumeţ în calea lupilor** (s. Nicolae Dragoş, Mihai Stoian; r. Constantin Vaeni) – cu Valentin Teodosiu ţn rolul lui N.I.; prezent în următoarele reportaje: 1920 – **Inaugurarea festivă a Universităţii din Cluj** (r, i: Laszlo Fekete, Gheorghe Moldoveanu); 1929 – **Mangalia** (r, i: Tudor Posmantir); 1931 – **Căsătoria Principesei Ileana cu A. S. I. Arhiducele Anton de Habsburg** (r, i: Tudor Posmantir); 1932 – **Festivităţile de la Sulina** (r, i: Tudor Posmantir); 1934 – **10 mai 1934** (r, i: Tudor Posmantir); 1935 – **10 Mai 1935** (r, i: Tudor Posmantir); prezent, de asemenea, în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1936 – Jurnal sonor nr. 1 / **Şaptezeci de ani de la întemeierea regatului României**; Jurnal sonor nr. 17 / **Deschiderea parlamentului**; 1938 – Jurnal sonor nr. 4 / **Noul guvern prezidat de patriarhul Miron Cristea**; Jurnal sonor nr. 6 / **Plebiscitul noii constituţii**; Jurnal sonor nr. 11 / **Funeraliile lui Octavian Goga**; Jurnal sonor nr. 12 / **Funeraliile prof. dr. Gh. Marinescu / Reînhumarea osemintelor domnitorului Mircea cel Bătrân**; Jurnal sonor nr. 13 / **Declaraţia lui Nicolae Iorga**; Jurnal sonor nr. 16 / **Funeraliile reginei Maria**; Jurnal sonor nr. 17 / **Funeraliile mareşalului Averescu**; 1939 – Jurnal sonor nr. 9 / **Un veac de la naşterea regelui Carol I**; Jurnal sonor nr. 10 / **Dezvelirea monumentului regelui Carol I**; Jurnal sonor nr. 20 / **Şcoala de război**; 1940 – Jurnal sonor nr. 68 / **10 mai 1940**; 1944 - Jurnal sonor nr. 5 / **Evocare N. Iorga**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

ISAC, Emil (1886 – 1954)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

ISPIRESCU, Petre (1830 – 1887)
1969 – **Tinereţe fără bătrâneţe** (s, r: Elisabeta Bostan) – după basmul său **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte**, care a mai inspirat şi alte filme, precum: 1969 – **Vârstele omului** (s, r: Al. G. Croitoru); 1972 – **Tinereţe nouă, fără bătrâneţe** (d; s, r: Eugen Mandric); **Tinereţe fără bătrâneţe** (d; s, r: Octav Ioniţă); 1974 – **Păcală** (s. D.R. Popescu, Geo Saizescu; r. Geo Saizescu); 1975 – **Elixirul tinereţii** (s. Alexandru Andriţoiu, Nicolae Ştefănescu, Beno Meirovici; r. Gheorghe Naghi); **Tinereţe fără bătrâneţe** (d; s, r: Alexandru Drăgulescu); 1989 – **Tinereţe fără bătrâneţe** (d; rz. Marioara Murărescu) – film TV.

ISTRATI, Panait (1884 – 1935)
1928 –**Kira Kiralina** (s. N. Plesski, B. Valerskaia; r. Victor Glagolin) – după romanul său **Chira Chiralina**,

Scanned with CamScanner

producţie a Studioului Vufku din Kiev, pentru care P. I. a scris scenariul **Haiducii**, proiect care nu s-a mai realizat; 1958 – **Ciulinii Bărăganului** (s. Al. Struţeanu, Antoine Tudal, Louis Daquin; r. Louis Daquin); 1963 - **Codin** (s. Yves Jamiaque, Dumitru Carabăţ, Henri Colpi; r: Henri Colpi); 1984 – **Panait Istrati, o flacără vie** (d; s. Doina Bunescu; r. Alexandru Boiangiu) – după însemnările sale editate sub titlul **Pentru a fi iubit pământul**; 1991 – **Panait Istrati, spovedanie pentru învinşi** (d; s, r: Erich Nussbaum); **Panait Istrati – interferenţe culturale: România-Grecia-Franţa** (d; rz. Mona Nicolae) - film TV; **Panait Istrati – pelerin al lumii** (s, r: Jean-Claude Boussard, Dorel Iacobescu) – spectacol TV; **Colocviul internaţional „Panait Istrati"** (rz. Răzvan Theodorescu); 1992 – **Panait Istrati – pelerin al inimii** (d; s. Camelia Stănescu; r. Doina Anastasiu) – film TV; 1993 – **Chira Chiralina** (s, r: Gyula Máar); 1994 – **Anatomia unei iluzii** (dd; s, r: Doina Bunescu) – film TV, după cartea **Spovedania unui învins**; 1995 – **Pe urmele lui Panait Istrati** (d; s, r: Dionisie Şincan) – film TV; 1998 – **Panait Istrati – scriitorul vagabond** (d; s, r: Hélène Lioult) - produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească I.**

IOSIF, Şt. O. (1875 – 1913)
Ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuioceanu; r. Mircea Drăgan) – cu Adrian Pintea în rolul lui Şt. O. I.; vezi şi ANGHEL, Dimitrie.

IUREŞ, Ştefan (n. 1931)
Ca scenarist: 1980 – **Stop cadru la masă** (r. Ada Pistiner) – după romanul său **Plexul solar.**

IUTEŞ, Gica (n. 1925)
Ca scenarist: 1979 – **Coşul cu mere** (a; în colaborare cu George Sibianu; r. George Sibianu); 1980 – **Musafirul nepoftit** (a; r. Flori Liceică); **Pătrăţel în lupta cu microbii** (a; în colaborare cu Iulian Hermeneanu; r. Iulian Hermeneanu); **Leneşii mai mult aleargă** (a; în colaborare cu Tatiana Apahideanu; r. Tatiana Apahideanu).

IVASIUC, Alexandru (1933 – 1977)
Ca scenarist: 1976 – **Trei zile şi trei nopţi** (în colaborare cu Roxana Pană; r. Dinu Tănase) – după romanul său **Apa.**

IVAŞCU, George (1911 – 1988)
1948 – a semnat c. la reportajul **Vizita delegaţiei guvernamentale maghiare la Bucureşti** (i. Vasile Gociu, Ion Cosma, Ovidiu Gologan).

IVIREANUL, Antim (c. 1660 – 1716)
1992 – **Antim Ivireanul – o canonizare îndelung aşteptată** (d; r. Haralambie Bârzan; rz. Cristina Bârzan) – film TV; 1995 – **Antim Ivireanul** (s. Vaja Ghigasvili; r. Ghiuli Ciohonelidze) – producţie georgiană, cu aportul Patriarhiei Române.

JALEŞ, Petru (n. 1942)
Ca scenarist: 1976 – **Cetatea soarelui** (d; în colaborare cu Pantelie Tuţuleasa; c. Vasile Nicolescu; r. Pantelie Tuţuleasa); 1977 – **Muncitorii au cuvântul** (d; r. Octav Ioniţă); 1979 – **Semne străbune** (d; în colaborare cu Alexandru Drăgulescu; r. Alexandru Drăgulescu).

JEBELEANU, Eugen (1911 – 1991)
1946 – prezent în filmul de montaj

Scanned with CamScanner

Oamenii muncii reconstruiesc ţara (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica); 1953 – **Sărbătoarea eliberării** (d; c. E. J.; r. Herman Rabinovici, Andrei Feher); 1983 – **Hiroşima** (a; s, r: Ion Truică) – după poemul său **Surâsul Hiroşimei.**

JELA, Doina (n. 1951)
2002 – **După-amiaza unui torţionar** (s, r: Lucian Pintilie) – după cartea sa **Drumul Damascului. Spovedania unui torţionar,** regizorul renunţând la scenariul autoarei, concentrat mai mult pe latura documentară a „spovedaniei" lui Franţ Ţandără, un fost torţionar, care acum creşte albine.

JURIST, Eduard (n. 1928)
Ca scenarist: 1973 – **Cine a pierdut o girafă?** (în colaborare Luminiţa Cazacu; r. Luminiţa Cazacu).

KARNABATT, D. (1877 – 1949)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

KERIM, Silvia (n.1931)
Îndelungată activitate ca producător delegat la Casele de filme; ca scenarist: 1988 – **Bulgărele de pământ** (a; r. Tatiana Apahideanu); 1995 – **Spovedania** (în colaborare cu Ioan Groşan Jon Gostin; r. Jon Gostin) – film TV, după **Fraţii Karamazov** de F. M. Dostoievski; ca realizator: 1996-1997 – **Căsuţa cu poveşti** – serial TV, în care autoarea şi-a propus, în episoade de câteva minute, să prezinte cele mai frumoase poveşti pentru copii din literatura română şi universală; ca actriţă: 1959 - **Viaţa nu iartă** (s, r: Iulian Mihu, Manole Marcus) – rolul „Fiica generalului", Generalul fiind interpretat de Emil Botta; apariţii episodice în **Telegrame** (r. Aurel Miheles, Gheorghe Naghi, 1960) şi **Valurile Dunării** (r. Liviu Ciulei, 1960).

KIRIŢESCU, Al. (1888 – 1961)
1987 – **Cuibul de viespi** (s, r: Horea Popescu) – după piesa sa **Gaiţele.**

KOGĂLNICEANU, Mihail (1817 – 1891)
1967 – **Mihail Kogălniceanu** (d; s, r: Erich Nussbaum); ca personaj: 1912 –**Independenţa României** (s. Corneliu Moldovanu, Grigore Brezeanu, Petre Liciu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade; r. Grigore Brezeanu) – cu Ion Niculescu în rolul lui M. K.; 1978 – **Pentru patrie** (s, r: Sergiu Nicolaescu) – cu George Constantin în rolul lui M. K.

LABIŞ, Nicolae (1935 – 1956)
1967 – **Nicolae Labiş** (d; s. Gheorghe Tomozei; r: Erich Nussbaum); 1970– **Moartea căprioarei** (s, r: Cristu Polucsis) – după poemul său omonim.

LAL, Romulus (n. 1935)
Ca scenarist: 1987 – **Cale liberă** (r. Nicu Stan).

LAZĂR, Gheorghe (1779 – 1823)
1981 – **Cărturarul din Avrig** (d; s, r: Paul Orza).

LĂNCRĂNJAN, Ion (1928 – 1991)
Ca scenarist: 1955 – **Cordovanii** (r. Constantin Neag, Paul Cojocaru) – după nuvela sa omonimă, devenită nucleu al romanului cu acelaşi titlu; 1968 – **Eclipsa de soare** (r. Mircea Moldovan) – film rămas la faza de probe (4 404 m); 1992 – **Drumul câinilor** (r. Laurenţiu Damian) – după romanul său **Drumul câinelui.**

Scanned with CamScanner

LECCA, Haralamb (1873 – 1920)
1913 – **Fedora** (s. H. L.; r. Marioara Voiculescu) – cu premiera la 3 martie 1915; **Amorurile unei prinţese** (s. H. L., Marioara Voiculescu; r. Marioara Voiculescu) – cu premiera la 10 aprilie 1916; H. L. apărea şi ca actor; **Răzbunarea** (s, r: H. L.), – plagiat după **Năpasta** lui I. L. Caragiale.

LEU, Corneliu (n. 1932)
Ca scenarist: 1971 – **Asediul** (în colaborare cu Mircea Mureşan; r. Mircea Mureşan) – după romanul său **Puterea**; 1977 – **Fata bună din cer** (r. Dan Necşulea); 1979 – **România, casa mea** (d; c. Ioan Grigorescu; r. Virgil Calotescu); 1980 – **Casa dintre câmpuri** (r. Alexandru Tatos); ca autor de comentarii: 1971 – **Evocări** (d; s. Virgil Calotescu, Radu Bădilă; r. Virgil Calotescu, Dumitru Done); ca autor al unui serial TV: 1975 - **Între Yante şi fluviul perlelor**; **Kweilin şi viaţa cotidiană chineză**; **La porţile continentului (Erevan)**; **Oraşul şi clasicii lui (Moscova)**; **Oraşul şi contemporanii lui**; **Târgurile lumii**; **Triptic persan**.

LEVIŢCHI, Leon (1918 – 1991)
Ca scenarist: 1971 – **Vocalele limbii engleze** (d; r. Mircea Sterescu); 1973 – **Aspectul continuu al verbelor** (d; r. Mircea Sterescu).

LIICEANU, Gabriel (n. 1942)
Ca scenarist şi autor de comentarii (c. în lectura autorului): 1991 – **Petre Ţuţea-Emil Cioran** (e; şi regia în colaborare cu Sorin Ilieşiu); **Carte-obiect, carte-spirit** (d; r. Sorin Ilieşiu); 1992 – **Exerciţiu de admiraţie** (e; în colaborare cu Constantin Chelba; r. Constantin Chelba) – serial TV; **Monarhia salvează România!** (e; r. Sorin Ilieşiu; c. în colaborare cu Dinu C. Giurescu); 1995 – **Apocalipsa după Cioran** (e; r. Sorin Ilieşiu).; vezi şi **Serata muzicală** (rz. Iosif Sava) - *talk-show* în direct, avându-l ca invitat pe G. L.

LORINŢIU, Cleopatra (n. 1957)
Ca realizator TV: 1997 – **Amintirea poetului Gheorghe Tomozei**; 2001 – **Ştefan Augustin Doinaş**; autoare a numeroase emisiuni dedicate scriitorilor români.

LOVINESCU, Eugen (1881 – 1943)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

LOVINESCU, Horia (1917 – 1983)
Ca scenarist: 1957 – **Citadela sfărâmată** (în colaborare cu H. Boroş, I. Daniel; r. Marc Maurette, Haralambie Boroş) – după piesa sa omonimă; 1959 – **Avalanşa** (r. Gheorghe Turcu); 1962 – **Poveste sentimentală** (r. Iulian Mihu); 1967 – **Meandre** (r. Mircea Săucan); 1973 – **100 lei** (r. Mircea Săucan); 1974 – **Agentul straniu** (în colaborare cu Savel Stiopul; r. Savel Stiopul) – după poemul său dramatic **Omul care şi-a pierdut omenia**; **Stejar – extremă urgenţă** (în colaborare cu Mihai Opriş; r. Dinu Cocea); ca autor ecranizat: 1984 – **Surorile** (s. Horia Pătraşcu, Iulian Mihu; r. Iulian Mihu) – după piesa sa **Surorile Boga**; 1991 – **Zbor înalt** (s. Horea Popescu, Liviu Dorneanu; r. Horea Popescu) – după piesa sa **Moartea unui artist**; 1997 – **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** (s, r: Olimpia Arghir) – teleplay după piesa sa omonimă; vezi şi jurnalul „Actualitatea" nr. 52/1959, subiectul

Scanned with CamScanner

„Carnet teatral – piesa **Surorile Boga**".

LOVINESCU, Monica (n. 1923)
Vezi ROTARU, Marilena

LUPULESCU, Iosif (n. 1937)
Ca scenarist de documentare (în colaborare cu Cristu Polucsis, care semnează şi regia): 1973 – **Extremele**; **În oraşul nostru**; 1974 – **Înaltă tensiune, înaltă atenţie**.

LUSCALOV, Petre (n. 1927)
Ca scenarist: 1953 – **Cum e sfatul e şi satul** (în colaborare cu Paul Anghel; r: Traian Fericeanu); 1955 – **Şofer de mare viteză** (r. Traian Fericeanu); **Alarmă în munţi** (în colaborare cu Romulus Bărbulescu; r. Dinu Negreanu); **Lacătul minune** (a; r. Matty Aslan, Jean Moraru); 1957 – **Erupţia** (r. Liviu Ciulei); 1964 – **Pisica de mare** (în colaborare cu Vladimir Popescu-Doreanu; r. Gheorghe Turcu); 1973 – **Aventurile lui Babuşcă** (în colaborare cu Geta Doina Tarnavschi; r. Gheorghe Naghi, Geta Doina Tarnavschi) – după romanul său **Ostrovul lupilor**; **Visul unui pierde-vară şi Cerceluş şi Chiţibuş** (a; în colaborare cu George Sibianu; r. George Sibianu); 1975 – **Alarmă în Deltă** (în colaborare cu Gheorghe Naghi; r. Gheorghe Naghi); 1981 – **Fiul munţilor** (în colaborare cu Gheorghe Naghi; r. Gheorghe Naghi); ca autor ecranizat: 1956 – **Nufărul roşu** (s. Paul Anghel; r. Gheorghe Tobias) – după nuvela sa omonimă; primul film de ficţiune color din România.

LUCIAN, Ion (n. 1925)
Ca actor de film a debutat în 1945 în coproducţia româno-ungară **Două lumi şi o dragoste** (r. Viktor Gertler); a jucat în peste zece filme.

MACEDONSKI, Alexandru (1854 – 1920)
1916 – **Cum se fac banii** (s. publicat în **Opere**, vol. III, ediţia îngrijită de Tudor Vianu); 1958 – **Oltul traversează Carpaţii** (d; c. Paul Anghel, Radu Albala, Ecaterina Oproiu; s, r: Mirel Ilieşiu) – evocat cu versurile („*viziuni de infern*") despre Salinele de la Ocnele Mari; a semnat şi articole despre cinematograf – vezi IGERF.

MACOVESCU, George (n.1913)
1970 – **Amintiri bucureştene** (d; c. G. M.; r. Radu Gabrea); 1980 – **Lumina palidă a durerii** (s. G. M.; r. Iulian Mihu); prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 26 / **Sosirea delegaţiei Tineretului Progresist de la Londra**; 1946 – Jurnal sonor nr. 34 / **Yehudi Menuhin** (material aflat şi în filmul de montaj **A. R. L. U. S. 1946** (i. Vasile Gociu, Wilfried Ott, Ion Cosma); Jurnal sonor nr. 41 / **Expoziţia „Stalin"**.

MAFTEI, Ernest (n. 1920)
Ca actor de film a debutat în 1955 în filmul **Desfăşurarea** (r. Paul Călinescu); a jucat în peste 80 de filme; autor al serialului de emisiuni TV „Ferma".

MAIORESCU, Titu (1840 – 1917)
1990 – **Titu Maiorescu** (d; s, r: Erich Nussbaum); prezent în reportajele: 1913 – **Parada de 10 Mai 1913** (r, i: Nicolae Barbelian); 1914 – **Funeraliile M. S. Regelui Carol I – 29 septembrie 1914** (r, i: Victor De Bon).

MAIORESCU, Toma George (n. 1928)
1955 – **Ne-am întâlnit pe malurile**

Scanned with CamScanner

Vistulei (d; c. T. G. M.; r. Virgil Calotescu); 1961 – **Cântecul Bârzavei** (s. T. G. M.; r. Pavel Constantinescu); 1963-1964 – autor total al unui serial de 12 filme TV despre Brazilia şi Argentina, urmat în anii 1965-1966 de alte documentare despre Italia, Sicilia, Franţa, Anglia, Finlanda, Suedia şi chiar Cercul polar.

MANDRIC, Eugen (1930 - 2000)
Ca scenarist: 1963 – **Lupeni '29** (în colaborare cu Nicolae Ţic, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); 1969 – **România orizont '69** (d; în colaborare cu Dumitru Done, Ion Moscu; r. Dumitru Done, Ion Moscu); 1977 – **Buzduganul cu trei peceţi** (r. Constantin Vaeni); 1981 – **O lume fără cer** (în colaborare cu Nicolae Ţic, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan) – o restructurare a filmelor **Lupeni '29** şi **Golgota** (s. Nicolae Ţic, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); ca autor de comentarii: 1961 – **Un Jupiter al vremurilor noastre** (d; s, r: Mirel Ilieşiu);1963 – **Pretutindeni muncesc oameni** (s, r: Jean Petrovici); **Despre omenie** (s, r: Paula Popescu-Doreanu); **Floarea de stâncă** (r. Emeric Irşai); ca realizator de filme propagandistice, majoritatea de montaj:1961 – **Imagini ale unui trecut glorios**; 1964 – **Pagini de istorie**; 1969 – **Un sfert de veac din două milenii** – serial TV; 1970 – **Lumea între cele două războaie mondiale** – serial TV; **Victorie în mai**; 1971 – **Împotriva întunericului verde**; 1972 – **Libertate, republică, democraţie socialistă**; **Ţărani şi muncitori noi suntem**; 1973 – **Unire, muncitori, unire!**; **Conducătorul revoluţionar, bărbatul de stat, omul**; **Zilele şi nopţile unui bărbat**; a semnat, de asemenea, în anii '70, numeroase comentarii la jurnale de actualităţi („Săptămâna în imagini").

MANOLESCU, Nicolae (n. 1939)
1992-2000 – **Profesiunea mea: cultura** – emisiune PRO TV, cele mai multe dintre *talk-show*-uri fiind dedicate scriitorilor români şi problemelor literaturii române.

MASSOFF, Ioan (1904 – 1985)
A scris despre cinematograf; autor al multor interviuri cu scriitori-cineaşti – vezi şi IGERF.

MATEESCU, Nicolae (n. 1945)
Ca scenarist:1969 – **Prezenţi la datorie** (d; în colaborare cu Florian Grecea; r, i: Carol Mihuţ).

MATEESCU, Olga Delia (n. 1949)
Ca actriţă de film a jucat în aproape zece filme, remarcându-se în special în rolul Aspasia din serialul „**Mărgelatu**".

MAZILU, Teodor (1930 – 1980)
1969 – **Pălăria** (s, r: Cornel Todea) – după piesa sa **Tandreţe şi abjecţie**; 1972 – **Bariera** (s. T. M.; r. Mircea Mureşan) – după romanul său omonim; 1973 – **Iaurtul şi cunoaşterea lumii** (s, r: Dumitru Dinulescu) – după povestirea sa omonimă; 1976 – **Singurătatea florilor** (s. Octav Pancu-Iaşi, după o idee de T. M.; r. Mihai Constantinescu) – film în care T. M. joacă rolul unui şofer de taxi; 1977 – **La rude cu Teodor Mazilu** (d; s, r, i: Boris Ciobanu; c. T. M.).

MĂLĂNCIOIU, Ileana (n. 1940)
1978 – **Remember** (s. Nichita Stănescu, I. M.; r. Ion Truică) – după **Necuvintele** de Nichita Stănescu.

Scanned with CamScanner

MĂRGEANU, Nicolae (1928 – 1994)
Ca scenarist: 1975 – **Cercul magic** (în colaborare cu Cora Vulcănescu; r. David Reu) – după romanul său omonim; 1980 – **Al treilea salt mortal** (în colaborare cu Atanasie Toma; r. Alecu Croitoru).

MICLE, Veronica (1850 – 1889)
1914 – **Eminescu-Veronica-Creangă** (s, r: Octav Minar; i. Victor De Bon); 1990 – **Un bulgăre de humă** (s. Mircea Radu Iacoban, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – cu Maria Ploae în rolul V. M.

MICU, Mircea (n. 1937)
Ca scenarist: 1982 – **Semnul şarpelui** (r. Mircea Veroiu) – după romanul său **Patima**.

MIHAIL, Nicolae-Paul (n. 1923)
Vezi BARBU, Eugen

MIHALE, Aurel (n. 1922)
Ca scenarist: 1980 – **Am fost 16** (r. George Cornea).

MIHĂESCU, Gib I. (1894 – 1935)
1992 – **Pavilionul cu umbre** (s, r: Silviu Jicman) – teleplay după piesa sa omonimă; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

MINULESCU, Ion (1881 – 1944)
1995 – **Contemporani în Bucureşti** (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească II**; 1930 – prezent în reportajul **Numirea principelui Nicolae cap al batalionului 4 Vânători de munte** (r, i: Tudor Posmantir); 1939 – prezent în Jurnal sonor nr. 4, în subiectul **Expoziţia de pictură turistică**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

MIRODAN, Alexandru (n. 1927)
Ca scenarist: 1962 – **Celebrul 702** (în colaborare cu Mihai Iacob; r. Mihai Iacob) – după piesa sa omonimă; 1966 – **Steaua fără nume** (r. Henri Colpi) – după piesa omonimă a lui Mihail Sebastian; 1975 – **Din aventurile lui fitecine** (a; r. Victor Antonescu): ca dialoghist: 1967 – **Şeful sectorului suflete** (s. Marica Beligan; r. Gheorghe Vitanidis) – după piesa sa omonimă; ca autor de comentarii: 1968 – **Vin cicliştii** (s. Alexandru Struţeanu, Emanuel Valeriu; r. Aurel Miheles).

MIRONOV, Alexandru (n. 1942)
Ca realizator TV de emisiuni şi documentare ştiinţifice: 1982-2000 – **Universul cunoaşterii** (în colaborare cu Andrei Bacalu, Andrei Banc, Ştefana Bratu, Cornel Rusu); 1983 – **Din soare, gheaţă şi căldură** (în colaborare cu Ştefana Bratu); 1992 – **Ciberneticienii**; 1993 – **Ştiinţă şi imaginaţie** (în colaborare cu Mihai Bădescu); 1997-1998 – **Club 2020**; 1997-2000 – **Lumea de mâine**; 2001-2003 – **Aurul cenuşiu** – cu participarea unor scriitori şi oameni de ştiinţă precum: Mircea Maliţa, Ion Hobana, Eugen Simion, Viorel Barbu, Ionel Haiduc; 2003 – **2010**.

MITRU, Constantin (1920 – 2001)
Vezi SADOVEANU, Mihail; alte colaborări ca scenarist (scurtmetraje în regia lui Gheorghe Horvat): 1964 – **Cântecul amintirii** (d); 1965 – **Întâlnire cu Lizuca**; 1988 – **Pe Copou la Sadoveni** (d).

MITRU, Alexandru (1914 – 1989)
Ca scenarist: 1972 – **Săgeata căpitanului Ion** (r. Aurel Miheles) – după povestirea sa omonimă.

Scanned with CamScanner

MODORCEA, Grid (n. 1944)

Ca scenarist: 1979 – **Mesia a întârziat** (r. Mircea Veroiu) – proiect nefinalizat; 1980 – **Ziditorul** (r. Alexa Visarion) – proiect nefinalizat; 1981 – **Campionii** (în colaborare cu Dana Maurer, Constantin Vaeni; r. Constantin Vaeni); 1982 – **Derută în paradis** (r. Doru Năstase) – după romanul său cu acelaşi titlu; moartea subită a regizorului s-a petrecut în timpul pregătirii filmului; 1984 – **Metroul şi sentimentele** (r. Dan Marcoci) – proiect nefinalizat; 1988 – **Să simţi pământul sub tălpi ca mătasea** – proiect nefinalizat; 1987-1989 – scenarii despre Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Rebreanu, Coşbuc, Goga etc. pentru studioul „Sahiafilm"; 1992 – **Unde fugi, maestre?** (în colaborare cu Constantin Munteanu, Bogdan Drăgulescu; r. Bogdan Drăgulescu); 1993 – **Dănilă Prepeleac** – proiect (în colaborare cu Moldovafilm) rămas în faza de scenariu; filme TV (majoritatea lung metraje pe peliculă Eastman color de 16 mm), la care a semnat scenariul şi regia: 1994 – **Satul ca o icoană** (d); **Treptele extazului** (e) – cu participarea pr. Constantin Galeriu; 1995 – **Dumnezeirea la Eminescu** (dd) – cu Gavril Borodan în rolul lui Mihai Eminescu; **Sub Fereastra Mare, loc de închinare** (d) – cu participarea IPS Antonie Plămădeală; **Altare de jertfă** (d); **Biserica din grâu** (e); **Nădejdea creştină** (e); **Ce-ai cu mine, Doamne?** (dd) – cu Mircea Constantinescu în rolul lui Tudor Arghezi; **În sihăstrie eternă** (dd) – cu Mitzura Arghezi şi IPS Valeriu Bartolomeu Anania; **Miracolul românesc** (e) – cu IPS Antonie Plămădeală; **Dreptul de a-ţi plânge morţii** (d); 1996 – **Preotul de ţară** (d) – serial; **Obârşia lui Eminescu** (d); **Brâncuşi – cioplitorul de suflete** (dd) – cu Ernest Maftei în rolul lui Brâncuşi; **Dumnezeu s-a născut la sat** (dd) – cu Virgil Flonda în rolul lui Lucian Blaga; **Infinitivul lung brâncuşian** (e) – cu Nichita Stănescu, Emil Botta, Petre Pandrea, V. G. Paleolog, Petru Comarnescu, Edgar Papu, Constantin Noica; **Dumnezeul lui Ion Creangă** (dd) – cu pr. Ioan Rusu în rolul clericului Ion Creangă şi cu Ernest Matfei în rolul lui Moş Nichifor Coţcariul; **De la Sf. Apostol Andrei la „noii apostoli"** (d); **George Enescu – alesul lui Dumnezeu** (dd) – cu Louis Haritver în rolul lui George Enescu; 1997 – **Urmaşii Marelui Anonim** (dd) – cu Radu Beligan; **Crăciun în Maramureş** (e) – cu P. S. Justinian Chira; **Ţara colindelor** (e) – cu P. S. Justin Sigheteanul; **Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici** (e) – cu Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Horia Bernea; 1998 – **Credinţa lui Moromete** (dd); **Bârlogul lui Faust** (d) – cu Nicolae Balotă; **Paşii credinţei în Ţara Sfântă** (e); **Biserica din scrum** (d); **Gurasada** (d); **Mănăstirea Ursitelor** (d); **Biserica din poezie** (e) – a semnat şi i.; **Mesia din noi** (e); **Andrei Şaguna – un Mesia al românilor** (e) – cu pr. Mircea Păcurariu; 1998-1999 – **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (d) – serial (şi i.); 1999 – **Calea Mântuirii** (e) – şi i.; **Vetre providenţiale** (d); **Lumea ca sămânţă** (e) – şi i.; **Mioriţa sau Rostuirea jertfei** (e); 2000 – **Nostradamus** (e) – şi i; **Apostolul cărţii** (e); **Fântâna credinţei** (e); 2000-2001 – **Dunărea sacră** (dd) – serial; 2001 – **Agonia** (d) – şi i.; **Serialul londonez** (d) – şi i.; **Castelul** (d) – şi i.; **Deschide uşa, creştine** (e); 1999-2002 - **Doina,**

Scanned with CamScanner

Nae Ionescu – românul verde, Copilăria lui Brâncuşi, Măştile lui Caragiale, scenarii respinse de conducerea TVR (publicate în volumele **Teroriştii din Turn** şi **Măştile lui Caragiale**).

MOLDOVANU, Corneliu (1883 – 1952)
Ca scenarist: 1912 – **Independenţa României** (în colaborare cu Grigore Brezeanu, Petre Liciu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade; r. Grigore Brezeanu) – după **Peneş Curcanul** de Vasile Alecsandri; 1913 – **Cetatea Neamţului** (în colaborare cu Emil Gârleanu; r. Emil Gârleanu); **Oţelul răzbună** (r. Aristide Demetriade); a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

MORA, Anghel / Mihai Diaconescu (1949 - 2000)
Ca scenarist: 1984 – **Să mori rănit din dragoste de viaţă** (r. Mircea Veroiu); ca scenarist şi regizor: 1985 – **Recorduri, lauri, amintiri** (d); 1986 – **Cununa de lauri** (d); **Imn pentru primăvara ţării** (d); 1988 – **Rezervă la... start** (s. în colaborare cu Şerban Marinescu); 1989 – **Flori de gheaţă**; 1991 – **Kilometrul 36**.

MORŢUN, Vasile (1860 – 1919)
Ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuioceanu; r. Mircea Drăgan) – cu Constantin Dinulescu în rolul lui V. M.

MUNTEANU, Constantin (n.1950)
Ca scenarist:1990 – **Sezonul pescăruşilor** (r. Nicolae Opriţescu) - film interzis chiar în ziua când a avut loc premiera iniţială: 22 decembrie 1984, intrând în reţeaua de difuzare abia după 24 septembrie 1990, când a avut loc a doua sa premieră.

MUNTEANU, Francisc (1924 – 1993)
Ca scenarist: 1955 – **Lenţa** (r. Victor Iliu) – film rămas în faza de probe; 1956 – **Lenţa** (r. Ioan Filip) – scurt metraj, după povestirea sa omonimă; 1959 – **Mingea** (în colaborare cu Andrei Blaier, Sinişa Ivetici; r. Andrei Blaier, Sinişa Ivetici); 1960 – **Valurile Dunării** (în colaborare cu Titus Popovici; r. Liviu Ciulei); **Furtuna** (în colaborare cu Titus Popovici; r. Sinişa Ivetici, Andrei Blaier); 1973 - **Dragostea începe vineri** (r. Virgil Calotescu); **Permisia** (d; r. Constantin Dicu); 1974 – **Când intervine neprevăzutul** (d; r. Elefterie Voiculescu); 1975 – **Evadarea** (r. Ştefan Traian Roman); **Insula comorilor** şi **Piraţii din Pacific** (r. Gilles Grangier, Sergiu Nicolaescu) – după romanul **Doi ani de vacanţă** de Jules Verne; **Zile fierbinţi** (r. Sergiu Nicolaescu); 1976 – **Postul nr. 4** (d; r. Elefterie Voiculescu) – după o idee de-a sa; 1979 – **Prezent** (d; r. Dumitru Seceleanu) – după o idee de-a sa; 1979-1982 – **Lumini şi umbre** – serial TV (a semnat s. la primele 7 episoade); 1981 – **Pruncul, petrolul şi ardelenii** (r. Dan Piţa); **Ana şi "hoţul"** (r. Virgil Calotescu); 1983 – **Buletin de Bucureşti** (r. Virgil Calotescu); 1984 – **Eroii n-au vârstă / Fata din Strada Florilor** (r. Mihai Constantinescu, Dan Mironescu) – serial TV; 1985 – episodul **O bucată de pâine** (r. Wilhelm Windhab) din **Vară scurtă**; 1985 – **Căsătorie cu repetiţie** (r. Virgil Calotescu); 1987 – **Pădurea de fagi** (r. Cristina Nichituş-Mihăilescu); 1990 – **Coroana de foc** (r. Sergiu Nicolaescu); ca scenarist şi regizor: 1961 – **Soldaţi fără uniformă**; **Drum nou / Lada cu zestre**; 1963 – **Cerul n-are gratii**; **La vârsta dragostei**; **Partea ta de vină** (s. în

Scanned with CamScanner

colaborare cu Petre Sălcudeanu); 1964 – **La patru paşi de infinit**; 1965 – **Dincolo de barieră** – după piesa **Domnişoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu; 1966 – **Tunelul** (s. în colaborare cu Gheorghi Vladimov); 1967 – **Cerul începe la etajul III** – după nuvela sa omonimă; 1971 – **Cântecele mării** (s. în colaborare cu Boris Laskin); 1972 – **Sfânta Tereza şi diavolii**; 1973 – **Pistruiatul** – serial TV; 1976 – **Roşcovanul**; 1978 – **Melodii, melodii**; 1981 – **Detaşamentul „Concordia"**; 1984 – **Un petic de cer**; 1987 – **Pistruiatul (Evadatul, Ascunzişuri, Insurecţia)**; ca regizor: 1984 – **Zbor periculos** (s. Mihai Vasilescu); 1986 – **Vară sentimentală** (s. Vasile Băran); 1988 – **Duminică în familie** (s. Ion Băieşu, Nicolae Ţic, Dan Marcoci).

MUREŞANU, Andrei (1816 – 1863)
1991 – **Profet al deşteptării noastre** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV.

MUŞATESCU, Tudor (1903 – 1970)
Ca scenarist: 1939 – **O noapte de pomină** (r. Ion Şahighian); 1946 – **Visul unei nopţi de iarnă** (în colaborare cu Jean Georgescu; r. Jean Georgescu) – după piesa sa omonimă; 1965 – **Titanic-vals** (în colaborare cu Paul Călinescu; r. Paul Călinescu) – după piesa sa omonimă; ca dialoghist: 1969 – **Pantoful Cenuşăresei** (s. Jean Georgescu, Alexandru Culescu; r. Jean Georgescu); ca autor ecranizat: 2001 – **...Escu** (s, r: Constantin Dicu) – telepaly în 4 episoade după piesa sa omonimă.

MUTAŞCU, Dan (n. 1944)
Ca scenarist: 1977 – **Mai presus de orice** (în colaborare cu Dan Piţa, Nicolae Mărgineanu, Iosif Demian; r. Dan Piţa, Nicolae Mărgineanu).

NAGHIU, Iosif (n. 1932)
Ca scenarist: 1981 – **Ştefan Luchian** (în colaborare cu Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu); 1994 – **Celula poetului dispărut** (r. Silviu Jicman) – teleplay după piesa sa omonimă; 1996 – **Spitalul special** (în colaborare cu Silviu Jicman; r. Silviu Jicman) – teleplay după piesa sa omonimă; **Capul de zimbru** (r. Nicolae Mărgineanu) – film TV, după romanul omonim al lui Vasile Voiculescu; 1997 – **Aerisirea** (în colaborare cu Silviu Jicman; r. Silviu Jicman) – teleplay.

NEAGU, Fănuş (n. 1932)
Ca scenarist: 1966 – **Vremea zăpezilor** (în colaborare cu Nicolae Velea; r. Gheorghe Naghi); 1968 – **Zile de vară** (r. Ion Niţă); 1974 – **Dincolo de nisipuri** (r. Radu Gabrea) – după romanul său **Îngerul a strigat**; 1976 – **Casa de la miezul nopţii** (r. Gheorghe Vitanidis); 1985 – **Sosesc păsările călătoare** (r. Geo Saizescu); **Cantonul părăsit** (r. Adrian Istrătescu-Lener) – după povestirea sa omonimă; 1990 – **Adio, dragă Nela!** (în colaborare cu Petre Bărbulescu; r. Cornel Todea) – film intrerzis, producţie 1972; 1992 – **Casa din vis** (în colaborare cu Ioan Cărmăzan; r. Ioan Cărmăzan); 1995 – **Terente, regele bălţilor** (în colaborare cu Lucian Chişu; r. Andrei Blaier); ca autor ecranizat: 1998 – **Frumoşii nebuni ai marilor oraşe** (s, r: Constantin Dicu) – teleplay după romanul său omonim; 2003 – **Amantul marii doamne Dracula** (s, r: Constantin Dicu) – teleplay în 8 episoade după romanul său omonim; (în colaborare cu Vintilă

Scanned with CamScanner

Ornaru): 1963 – **Lumină de iulie** (r. Gheorghe Naghi); 1981 – **Punga cu libelule** (r. Manole Marcus) – după nuvela sa **Moartea vine pe apă;** 1983 – **Baloane de curcubeu** (r. Iosif Demian); 1984 – **Lişca** (r. Ioan Cărmăzan); 1987 – **Sania albastră** (r. Ioan Cărmăzan); ca dialoghist: 1973 – **Ciprian Porumbescu** (s, r: Gheorghe Vitanidis); ca autor evocat: 1983 – **Creatorul şi epoca sa: Fănuş Neagu** (d; rz. Alexandru Stark) – film TV; ca actor: apariţii pitoreşti în **Casa de la miezul nopţii** – rolul Taliverde şi **Crucea de piatră** (Andrei Blaier, 1993).

NEDELCIU, Mircea (1950 – 1999)
1997 – **Femeia în roşu** (s, r: Mircea Veroiu) – după romanul omonim al lui M. N., Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş.

NEDELCOVICI, Bujor (n. 1936)
Ca scenarist: 1982 – **Întâlnirea** (r. Sergiu Nicolaescu); 1983 – **Faleze de nisip** (în colaborare cu Dan Piţa, r. Dan Piţa) - după romanul său **Zile de nisip;** 1994 – **Somnul insulei** (în colaborare cu Mircea Veroiu; r. Mircea Veroiu)

NEGRUZZI, Costache (1808 – 1868)
1913 – **Cetatea Neamţului** (s. Corneliu Moldovanu, Emil Gârleanu; r. Emil Gârleanu) – după piesa omonimă a lui Vasile Alecsandri şi nuvela sa **Sobieski şi românii;** 1980 – **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu** (s, r: Malvina Urşianu) – după nuvela sa **Alexandru Lăpuşneanul.**

NEGOIŢĂ, Lucia (n. 1944)
Ca scenarist: 1977 – **Bălănel şi papionul** (a; în colaborare cu Artin Badea; r. Artin Badea); ca realizator TV, autoare a unui ciclu de restituiri literare intitulat **Creanga de aur,** cuprinzând documentare dedicate unor personalităţi ale literaturii române, precum Mircea Eliade, Alice Voinescu, Constantin Noica, Dan Botta, Emil Botta, Vasile Voiculescu, Petru Creţia, Cezar Baltag sau Gellu Naum; ca producător: 2002-2003 – **Mersul pe ape** (rz. Eugen Uricaru) – emisiune despre literatură din perspectiva miracolului.

NEGRI, Costache (1812 – 1876)
Ca personaj: 1979 – **Vis de ianuarie** (s. Anda Boldur; r. Nicolae Opriţescu).

NEGULESCU, Petre P. (1872 – 1951)
1978 – **Drumul către adevăr** (d; s. Mircea D. Popescu, Constantin Popescu-Cadem; r. Mircea D. Popescu).

NICOLESCU, Vasile (1929 – 1990)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1976 – **Mihai Eminescu** (e; r. Jean Petrovici); **Cetatea soarelui** (d; s. Petre Jaleş, Pantelie Tuţuleasa; r. Pantelie Tuţuleasa); 1978 – **Luchian** (e; s. Viorel Bindea, Erich Nussbaum; r. Erich Nussbaum).

NIŢULESCU, Vasile (1925 – 1991)
1994 – **Medalion – Vasile Niţulescu** (rz. Mihaela Burda) – film TV; ca actor de film a debutat în 1959 în **Viaţa nu iartă** (r. Manole Marcus, Iulian Mihu); a jucat în peste 40 de filme.

NOICA, Constantin (1909 – 1987)
1991 – **Noica, lumina umbrei** (e; s, r: Şerban Comănescu); 1996 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea).

NOVICOV, Mihai (1914 – 1998)
Vezi PETRESCU, Cezar

Scanned with CamScanner

ODOBESCU, Alexandru (1834 – 1895)
1980 – **La răscrucea marilor furtuni** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Moldovan) – cu Traian Stănescu în rolul lui A. O.

OJOG-BRAŞOVEANU, Rodica (n.1939)
Ca scenarist: 1981 – **Şantaj** (r. Geo Saizescu) – după romanul său **Omul de la capătul firului**; 1987 – **A doua variantă** (în colaborare cu Ovidiu Ionescu, Victoria Marinescu; r. Ovidiu Ionescu); 2000 – **Poveste imorală** (r. Constantin Dicu) – teleplay în 10 episoade.

OLAHUS, Nicolae (1493 – 1568)
1978 – **Drumul către adevăr** (d; s. Mircea D. Popescu, Constantin Popescu-Cadem; r. Mircea D. Popescu).

OLTEANU, Lucia (n. 1926)
Ca scenarist (a): 1973 – **Şoaptele iernii** (în colaborare cu Stela Creţu, Ion Truică; r. Ion Truică); 1974 – **Coco, Roco şi o problemă** (r. Zaharia Buzea); **Coco şi Roco** (r. Zaharia Buzea); 1975 – **Coco şi Roco fac o experienţă** (r. Zaharia Buzea); 1982 – **Cine a găsit vise frumoase?** (r. Liliana Petruţiu).

OMESCU, Ion (n. 1932)
Ca scenarist: 1972 – **Pentru că se iubesc** (în colaborare cu Mihai Iacob; r: Mihai Iacob).

OPRIŞ, Tudor (n. 1926)
Ca scenarist: 1975 – **Culorile florilor** (d; în colaborare cu Liliana Petringenaru; r. Liliana Petringenaru); 1976 – **Reoforii** (d; r. Adrian Petringenaru); **Structura şi verificarea materialelor de iniţiere** (d, a; r. Adrian Petringenaru); **Surparea** (d, a; r. Adrian Petringenaru);

OPROIU, Ecaterina (n. 1930)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1958 – **Oltul traversează Carpaţii** (în colaborare cu Paul Anghel şi Radu Albala; s, r: Mirel Ilieşiu); 1976 – **Protecţia muncii – protecţia vieţii** (s, r: David Reu;); 1978 – **Femeia la volan** (d; r. Iulian Mihu).

ORNARU, Vintilă (n. 1927)
Vezi NEAGU, Fănuş; alte colaborări ca scenarist: 1971 – **Pentru că am greşit ieri** (d; cu Cezar Grigoriu; r. Cezar Grigoriu); 1979 – **Ciocolată cu alune** (cu Gheorghe Naghi; r. Gheorghe Naghi).

OVIDIU (43 î. C. – 17 d. C.)
1959 – **Litoral 1959** (d; s. Gh. Ursu, Mirel Ilieşiu; r. Mirel Ilieşiu); 1970 – **Septembrie în Pontul Euxin** (d; s, r: Titus Mesaroş); 1978 – **Eu, tu şi Ovidiu** (s. Alexandru Struţeanu, Beno Meirovici, Geo Saizescu; r. Geo Saizescu); 1991 – **Ovidiu** (s, r: Mircea Daneliuc) – proiect nefinalizat.

PALEOLOG, V. G. (1891- 1979)
1997 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea).

PALER, Octavian (n. 1926)
1981 – **Muntele** (e; s. şi c. O. P.; i. Mircea Gherghinescu; rz. O. P., Mircea Gherghinescu); 1995 – **Sub Fereastra Mare, loc de închinare** (e; s, r: Grid Modorcea); vezi şi ARACHELIAN, Vartan.

PANN, Anton (1796 – c. 1854)
1958 – **Oltul traversează Carpaţii** (d; c. Paul Anghel, Radu Albala, Ecaterina Oproiou; s, r: Mirel Ilieşiu); 1976 – **Anton Pann... printre noi** (dd; s, r: Titus Mesaroş) – cu Alexandru Repan în rolul lui A. P.

Scanned with CamScanner

PANĂ, Saşa (1902 – 1981)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

PANCU-IAŞI, Octav (1929 – 1975)
Ca scenarist: 1957 – **Pantalonaşii se poartă uscaţi** (a; în colaborare cu Bob Călinescu; r. Bob Călinescu); 1962 – **Vară romantică** (r. Sinişa Ivetici); **Voinicelul** (a; r. Olimp Vărăşteanu); 1973 – **Livada pionierilor** (d; r. David Reu); 1974 – **O întâmplare?** (dd; r. Florica Holban); 1975 – **Tată de duminică** (r. Mihai Constantinescu); 1976 – **Singurătatea florilor** (r. Mihai Constantinescu).

PANDREA, Petre (1904 – 1968)
1996 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea).

PAPILIAN, Alexandru (n. 1947)
Ca scenarist: 1974 – **Aurul alb** (d; r. Dan Stoica); 1976 – **O poartă spre lumină** (în colaborare cu Vasile Alecu; r. Cristiana Nicolae).

PAPU, Edgar (1908 – 1993)
1996 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea).

PARDĂU, Platon (1934 – 2002)
Ca scenarist: 1974 – **Trei scrisori secrete** (r. Virgil Calotescu); **Iarna unor pierdevară** (d; r. Ion Moscu); 1978 – **Pe firul apei** (în colaborare cu Alexandru Ureche; r. Letiţia Popa); 1988 - **Orele 11** (r. Lucian Bratu).

PAS, Ion (1895 – 1974)
Prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 23 / **Congresul scriitorilor, artiştilor şi ziariştilor**; Jurnal sonor nr. 26 / **Dejunul dat în onoarea lui Martin Ethridge**; 1947 – Jurnal sonor nr. 56 / **Vizita lui Dimo Kazasov**; Jurnal sonor nr. 57 / **Donaţia Zambaccian**; 1948 – Actualităţile săptămânii nr. 22 / **Expoziţia de pictură Flacăra**; prezent în următoarele reportaje şi filme de montaj: 1946 – **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica); 1947 – **Săptămâna prieteniei româno-sovietice 1947** (r. Vasile Gociu, Nicolae Marinescu; i. Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Constantin Dembinski, Nicolae Simionov); 1948 – **Vizita delegaţiei guvernamentale maghiare la Bucureşti** (c. George Ivaşcu; i. Vasile Gociu, Ion Cosma, Ovidiu Gologan); **Vizita delegaţiei guvernamentale române în Polonia** (i. Nicolae Simionov, Aurel Samson).

PAVELESCU, Cincinat (1872 – 1934)
1930 – prezent în reportajul **Numirea Principelui Nicolae cap al batalionului 4 Vânători de munte** (r, i: Tudor Posmantir).

PĂRUŞ, Marcel (n. 1935)
Ca scenarist: 1975 – **Oraşul văzut de sus** (în colaborare cu Dumitru Solomon; r. Lucian Bratu); 1978 – **Drumuri în Dobrogea** (d; r. Gică Gheorghe).

PĂTRAŞCU, Horia (n. 1938)
Ca scenarist: 1969 – **Căldura** (în colaborare cu Şerban Creangă; r. Şerban Creangă); 1970 – **Reconstituirea** (în colaborare cu Lucian Pintilie; r. Lucian Pintilie) – după nuvela sa omonimă; 1971 – **Aşteptarea** (r. Şerban Creangă); 1980 – **Cumpăna** (r. Cristiana Nicolae); 1984 – **Surorile** (în colaborare cu Iulian Mihu; r. Iulian Mihu) – după piesa **Surorile Boga** de Horia Lovinescu; 1998 – **Cortul** (r. Bogdan Cristian Drăgan); 2003 – **Tancul** (r. Andrei Enache).

Scanned with CamScanner

PĂUNESCU, Adrian (n. 1943)
1994 – **Poveste despre lemn** (e; s, r: Sabina Pop; muzica: Ştefan Hruşcă, Cornelia Tăutu, pe versuri de A. P.) – film TV; a semnat, în anii '70, comentarii la jurnale de actualităţi („Săptămâna în imagini").

PÂRVAN, Vasile (1882 – 1927)
1992 - **„Cu fruntea plecată într-un templu"** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV.

PERPESSICIUS (1891 – 1971)
1946 – prezent în filmul de montaj **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica).

PETRESCU, Camil (1894 – 1957)
Ca scenarist: 1942-1950 – **O fată într-o iarnă, Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile, Divorţul doamnei D., Mioriţa, Trenul destinului, La Moreni** – proiecte nerealizate; 1953 – **Bălcescu** (r. Dinu Negreanu, Jean Georgescu, Victor Iliu) – filmul n-a depăşit faza de probe (13 acte!); ca autor ecranizat: 1979 – **Între oglinzi paralele** (s, r: Mircea Veroiu) – după romanul său **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** şi piesa sa **Jocul ielelor**; 1980 – **Ultima noapte de dragoste** (s, r: Sergiu Nicolaescu) – remake după romanul său omonim; 1984 – **Mitică Popescu** (s. Dumitru Solomon, Virgil Duda; r. Manole Marcus) – după piesa sa omonimă; 1989 – **Cei care plătesc cu viaţa** (s, r: Şerban Marinescu) – după romanul **Patul lui Procust**, piesa **Jocul ielelor** şi proza care dă titlul filmului; 2001 – **Patul lui Procust** (s, r: Viorica Meşină, Sergiu Prodan); ca teoretician de film – vezi şi IGERF.

PETRESCU, Cezar (1892 – 1961)
1953 – **Nepoţii gornistului** (s. C. P., Mihai Novicov; r. Dinu Negreanu); 1954 – **Răsare soarele** (s. C. P., Mihai Novicov; r. Dinu Negreanu); 1966 – **Calea Victoriei sau Cheia visurilor** (s. Beno Meirovici, Marius Teodorescu; r. Marius Teodorescu) – după romanul său omonim; 1975 – **Poveste de la pol** (a; s. Constanţa Buzea; r. Adrian Nicolau, Florin Anghelescu) – după povestirea sa **Fram, ursul polar**; 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); 1981-1982 – **Saltimbancii** şi **Un saltimbanc la Polul Nord** (s. Vasilica Istrate; r. Elisabeta Bostan) – după **Fram, ursul polar** (şi serial TV); 1984 – **Glissando** (s, r: Mircea Daneliuc) – după nuvela sa **Omul din vis**; 1986 – **Întunecare** (s. Petre Sălcudeanu; r. Alexandru Tatos) – după romanul său omonim; 1996 – **Aranca** (s, r: Dominic Dembinski) – teleplay după povestirea sa **Aranca, ştima lacurilor**; 1934 – prezent în reportajul **Expoziţia târg a industriei româneşti** (r, i: Paul Călinescu).

PETRESCU, Radu (n. 1927)
Ca scenarist: 1975 – **Oraşul inefabil** (d; în colaborare cu Paul Gherasim; r. Paula Segall).

PILLAT, Ion (1891 – 1945)
Prezent în următoarele jurnale de actualităţi: 1941 – Jurnal sonor nr. 91 / **Comemorarea lui Ion C. Brătianu**; 1944 – Jurnal sonor nr. 5 / **Parastase în memoria lui I. I. Brătianu şi a lui N. Titulescu**.

PINTILIE, Lucian (n. 1933)
Ca scenarist şi regizor: 1966 – **Duminică la ora 6** (s. în colaborare cu Ion Mihăileanu); 1970 – **Reconstituirea** (s. în colaborare cu Horia Pătraşcu); 1973 – **Salonul nr.6** – după povestirea lui Cehov; 1990 – **De ce trag clopotele, Mitică?** – produs în 1982, interzis; 1992 – **Balanţa** – după romanul lui

Scanned with CamScanner

Ion Băieşu; 1995 – **O vară de neuitat** – după nuvela **Salata** de Petru Dumitriu; 1996 – **Prea târziu** (s. în colaborare cu Răsvan Popescu); 1998 – **Terminus Paradis** (s. în colaborare cu Răsvan Popescu şi Radu Aldulescu); 2002 – **După-amiaza unui torţionar** – după cartea **Drumul Damascului** de Doina Jela; ca regizor: 2003 – **Niki Ardelean, colonel de rezervă** (s. Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu); după o idee de-a sa: 1995 – **Stare de fapt** (s. Eugen Uricaru, Stere Gulea; r. Stere Gulea).

PLĂMĂDEALĂ, Antonie (n. 1926)
Cu participarea sa: 1995 – **Sub Fereastra Mare, loc de închinare** (e; s, r: Grid Modorcea); **Miracolul românesc** (e; s, r: Grid Modorcea).

POP, Augustin Z. N. (1910 – 1989)
Ca scenarist: 1972 – **Mihai Eminescu** (d; r. Alexandru Drăgulescu).

POP-RETEGANUL, Ion (1853 – 1905)
1970 – **În pădurea lui Ion** (a; s, r: Adrian Petringenaru) – după o povestire de-a sa.

POP, Sânziana (n. 1939)
Autoare a numeroase interviuri şi reportaje de televiziune dedicate scriitorilor români.

POP, Simion (n. 1930)
Ca scenarist: 1966 – **Şopârla** (dd; r. Mircea Iva); 1972 – **Sătmarul** (d; r. Mihai Bucur); 1973 – **Maramureş – Ţara de lemn** (d; r. Mihai Bucur); 1974 – **Un automobil străbate lumea** (d; r. Gheorghe Horvat).

POPA, Victor Ion (1895 – 1946)
1942 – **Focuri sub zăpadă** (s. V. I. P., după o idee de Marin Iorda; r. Marin Iorda) – film nefinalizat; 1970 – **Ciuta** (s, r: Geo Saizescu) – teleplay, după piesa sa omonimă; 1976 – **Osânda** (s. Anuşavan Salamanian, Sergiu Nicolaescu; r. Sergiu Nicolaescu) – după romanul său **Velerim şi Veler Doamne**; 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu); a scris mai multe scenarii (nerealizate) pentru filme de scurt-metraj, cum ar fi: **Neaţă erou, Cooperativa lui Chirvasă Petru, Pedeapsa.**

POPESCU, Dumitru Radu (n. 1935)
Ca scenarist: 1964 – **Un surâs în plină vară** (r. Geo Saizescu) – după nuvela **Pădurea** din volumul său **Umbrela de soare**; 1965 – **Oameni din Oltenia** (d; r. Al. Boiangiu); 1966 – **La porţile pământului** (r. Geo Saizescu); 1968 – **Balul de sâmbătă seara** (r. Geo Saizescu); 1970 – **Prea mic pentru un război atât de mare** (r. Radu Gabrea) – după scrierea omonimă a lui Aurel Petri; s. publicat în acelaşi an; 1973 – **Aceşti îngeri trişti** (r. Geo Saizescu) – teleplay, după piesa sa omonimă; 1974 – **Păcală** (în colaborare cu Geo Saizescu; r. Geo Saizescu); 1980 – **Duios Anastasia trecea** (r. Alexandru Tatos) – după nuvela sa omonimă; **Mireasa din tren** (r. Lucian Bratu); **Zbor planat** (r. Lucian Mardare); 1983 – **Căruţa cu mere** (r. George Cornea); **Fructe de pădure** (r. Alexandru Tatos); 1988 – **Nelu** (r. Dorin Mircea Doroftei); 1989 – **Rochia albă de dantelă** (r. Dan Piţa); 1990 – **Cenuşa păsării din vis** (r. Dorin Mircea Doroftei); 2002 – **Turnul din Pisa** (r. Şerban Marinescu).

POPESCU, Petru (n. 1944)
Ca scenarist (în ţară): 1972 – **Drum în penumbră** (r. Lucian Bratu); (în America): 1977 – **Ultimul val** (în

Scanned with CamScanner

colaborare cu Peter Weir, Tony Morphett; r. Peter Weir) – cu Richard Chamberlain în rolul principal; 1984 – **Iubire obsesivă** (în colaborare cu Iris Friedman, Yvette Mimieux; r. Steven H. Stern); 1988 – **Emma: regina mărilor Sudului** (în colaborare cu Geoffrey Dutton, Ann Chapman, Rob Chapman; r. John Banas) – teleplay; 1994 – **Copiii nimănui** (în colaborare cu Iris Friedman; r. David Wheatley); ca scenarist şi regizor (în America): 1985 – **Moartea unui înger** – producător Robert Redford; a semnat, în anii '70, comentarii pentru jurnale de actualităţi şi reportaje politice. Vezi şi ARACHELIAN, Vartan

POPESCU, Răsvan (n. 1962)
Ca scenarist: 1996 – **Prea târziu** (în colaborare cu Lucian Pintilie; r. Lucian Pintilie) – după povestirea sa omonimă; 1997 – **Război în bucătărie** (r. Marius Theodor Barna) – film TV, după povestirea sa omonimă; 1998 – **Terminus Paradis** (în colaborare cu Lucian Pintilie şi Radu Aldulescu; r. Lucian Pintilie); 1999 – **Faimosul Paparazzo** (r. Nicolae Mărgineanu); 2002 – **Noro** (r. Radu Gabrea).

POPESCU, Tudor (1930 – 1999)
Ca scenarist: 1966 – **Fantomele se grăbesc** (în colaborare cu Cristu Polucsis; r. Cristu Polucsis); 1968 – **La datorie** (r. Nicolae Corjos, Ştefan Traian Roman); **Diamantul** (a; r. Florin Anghelescu); **Jupiter trebuie salvat** (a; r. Florin Anghelescu); 1970 – **Simpaticul domn R** (r. Ştefan Traian Roman); 1972 – **Aventuri la Marea Neagră** (r. Savel Stiopul); 1976 – **Serenadă pentru etajul XII** (r. Carol Corfanta); 1986 – **Clipa de răgaz** (r. Şerban Creangă); 1999 – **Boala incomparabilă** (r. Constantin Dicu) – teleplay după piesa sa cu acelaşi titlu; ca autor ecranizat: 2000 – **Milionar la minut** (s, r: Constantin Dicu) – teleplay după piesa sa omonimă.

POPOVICI, Alecu (1927 – 1997)
Ca scenarist: 1956 – **Aventură la muzeu** (a; r. Pascal Rădulescu).

POPOVICI, Titus (1930 – 1994)
Ca scenarist: 1957 – **La „Moara cu noroc"** (în colaborare cu Alexandru Struţeanu; r. Victor Iliu) – după nuvela **Moara cu noroc** de Ioan Slavici; 1960 – **Valurile Dunării** (în colaborare cu Francisc Munteanu; r. Liviu Ciulei); **Furtuna** (în colaborare cu Francisc Munteanu; r. Andrei Blaier, Sinişa Ivetici); 1961 – **Setea** (r. Mircea Drăgan) – după romanul său omonim; 1964 – **Străinul** (r. Mihai Iacob) – după romanul său omonim; 1965 – **Pădurea spânzuraţilor** (r. Liviu Ciulei) – după romanul omonim şi povestirea **Iţic Ştrul dezertor** de Liviu Rebreanu; 1967 – **Dacii** (r. Sergiu Nicolaescu); 1968 – **Columna** (r. Mircea Drăgan); 1971 – **Mihai Viteazul** (r. Sergiu Nicolaescu); 1972 – **Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte** (r. Sergiu Nicolaescu) - după nuvela sa **Moartea lui Ipu**; **Puterea şi Adevărul** (r. Manole Marcus); 1974 – **Capcana** (r. Manole Marcus); **Actorul şi sălbaticii** (r. Manole Marcus); **Pe aici nu se trece!** (r. Doru Năstase); **Nemuritorii** (s, r: Sergiu Nicolaescu) – adaptare după scenariul său **După furtună**; 1976 – **Operaţiunea „Monstrul"** (r. Manole Marcus); 1978 – **Profetul, aurul şi ardelenii** (r. Dan Piţa); 1979-1982 – **Lumini şi umbre** (r. Andrei Blaier, Mihai Constantinescu, Mircea Mureşan) – serial TV;

Scanned with CamScanner

1980 – **Artista, dolarii şi ardelenii** (r. Mircea Veroiu); **Ion – blestemul pământului, blestemul iubirii** (r. Mircea Mureşan) – după romanul **Ion** de Liviu Rebreanu; 1984 – **Secretul lui Bachus** (r. Geo Saizescu); **Horea** (r. Mircea Mureşan); 1986 – **Noi, cei din linia întâi** (r. Sergiu Nicolaescu); 1987 – **Secretul lui Nemesis** (r. Geo Saizescu); 1989 – **Mircea** (r. Sergiu Nicolaescu); 1991 – **Momentul adevărului** (r. Andrei Blaier); **Miss Litoral** (r. Mircea Mureşan); 1992 – **Divorţ din dragoste** (în colaborare cu Mircea Cornişteanu; r. Andrei Blaier); 1994 – **Crucea de piatră** (r. Andrei Blaier); (în colaborare cu Petre Sălcudeanu): 1972 – **Cu mâinile curate** (r. Sergiu Nicolaescu); 1973 – **Conspiraţia** (r. Manole Marcus); **Ultimul cartuş** (r. Sergiu Nicolaescu); 1975 – **Departe de Tipperary** (r. Manole Marcus); prezent în subiectul *„Interviu cu scriitorul Titus Popovici"* din „Actualitatea în imagini" nr. 49/1958, ca şi în subiectul „Un nou film românesc: **Setea**" din jurnalul „Actualitatea" nr.3/1960.

PORUMBACU, Veronica (1921 – 1977)
1959 – **Prima melodie** (s. Dumitru Carabăţ; c. literar: V. P.; r. Andrei Blaier, Sinişa Ivetici).

POSTELNICU, Ioana (n. 1910)
Ca scenarist (în colaborare cu Mircea Drăgan): 1983 – **Plecarea Vlaşinilor** (r. Mircea Drăgan) – după romanul său omonim; 1984 – **Întoarcerea Vlaşinilor** (r. Mircea Drăgan) – după romanul său omonim.

POTRA, Florian (1925 – 1998)
Ca teoretician şi istoric de film – vezi şi IGERF. Ca interpret: 1989 – apariţie memorabilă în rolul generalului Argintar din filmul **Noiembrie, ultimul bal** (s. Şerban Velescu, Dan Piţa; r. Dan Piţa).

PREDA, Marin (1922 – 1980)
Ca scenarist: 1955 – **Desfăşurarea** (în colaborare cu Paul Călinescu; r. Paul Călinescu); **Moromeţii** (r. Tatiana Sireteanu, Silviu Dimitrovici); 1957 – **Pasiunea prietenilor mei** (r. Savel Stiopul) – film rămas la faza de probe (743 m); 1974 – **Porţile albastre ale oraşului** (r. Mircea Mureşan); 1977 – **Marele singuratic** (r. Iulian Mihu); ca autor ecranizat: 1983 – **Întâlnirea din pământuri** (s. Ion Coja; r. Dumitru Dinulescu); 1984 – **Imposibila iubire** (s, r: Constantin Vaeni) – după romanul său **Intrusul**; 1987 – **Moromeţii** (s, r: Stere Gulea); 1995 – **Cel mai iubit dintre pământeni** (s, r: Şerban Marinescu); 1998 – **Credinţa lui Moromete** (dd; s, r: Grid Modorcea).

PRUTEANU, George (n. 1947)
1995-1999 – realizator al emisiunii TV **Doar o vorbă să-ţi mai spun**, subintitulată *„o micro-prelegere culturală"*, difuzată în trei serii, întâi la Tele 7 abc, apoi la PRO TV, ca la TVR1 să aibă titlul **Doar o vorbă săţ-i mai spun**; întreruptă la intervenţia puterii politice, populara emisiune, încununată cu câteva premii importante, a însumat 1267 episoade a cinci minute fiecare! Comentariile, adevărate perle de limbă, umor şi cultură, vor fi publicate în volumul **Doar o vorbă s-ă-ţ-i mai spun**, aflat sub tipar.

PUŞCARIU, Sextil (1877 – 1948)
1920 – prezent în reportajul **Inaugurarea festivă a Universităţii din**

Scanned with CamScanner

Cluj (r, i: Laszlo Fekete, Gheorghe Moldoveanu); 1979 – **În slujba neamului** (d; s, r: Petre Sirin).

RALEA, Catinca (1929 – 1981)
1973 – **Apa vie, leac să-ţi fie** (d; s, r: C. R.; i. Boris Ciobanu) – film TV; a realizat numeroase emisiuni culturale TV, majoritatea dedicate scriitorilor români.

RALEA, Mihai (1896 – 1964)
Prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1938 – Jurnal sonor nr. 17 / **Instalarea rezidenţilor regali**; 1939 – Jurnal sonor nr. 20 / **Marele voievod Mihai senator de drept**; 1940 – Jurnal sonor nr. 68 / **10 mai 1940**; 1945 – Jurnal sonor nr. 12 / **Adunarea actorilor**; Jurnal sonor nr. 18 / **Salonul oficial 1945**; Jurnal sonor nr. 22 / **Sosirea delegaţiei guvernamentale de la Moscova**; Jurnal sonor nr. 23 / **Congresul scriitorilor, artiştilor şi ziariştilor**; 1946 – Jurnal sonor nr. 30 / **Congresul Femeilor Antifasciste / Balul Filmului**; Jurnal sonor nr. 33 / **10 Mai**; Jurnal sonor nr. 34 / **Serbarea însămânţărilor**; prezent, de asemenea, în filmul de montaj; 1946 – **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica); ca şi în „Actualitatea în imagini" nr. 25/1958, în subiectul nr. 4.

RĂCĂCIUNI, Isaiia (1900 – 1976)
Ca scenarist: 1929 – **Iancu Jianu** (în colaborare cu N. N. Şerbănescu, H. Igiroşanu; r. Horia Igiroşanu) – după romanul **Haiducul** de Bucura Dumbravă; 1931 – **Aur** (în colaborare cu G. M. Zamfirescu; r. Jean Mihail) – după romanul Constanţei HODOŞ (1860 – 1934), film nefinalizat; 1939 – **Se aprind făcliile** (în colaborare cu N. Porsenna: r. Ion Şahighian) – după romanul omonim al lui Nicolae Porsenna.

RĂDULESCU-MOTRU, C. (1868 – 1957)
Prezent în următoarele jurnale de actualităţi: 1938 – Jurnal sonor nr. 9 /**Salonul oficial de pictură şi sculptură**; 1939 – Jurnal sonor nr. 10 / **Dezvelirea monumentului regelui Carol I**; 1940 – Jurnal sonor nr. 78 / **Salonul oficial.**

RÂULEŢ, Constantin (1882 – 1967)
Primul analist de la noi al fenomenului cinematografic – vezi IGERF.

REBREANU, Liviu (1885 – 1944)
1912 – **Vis năprasnic** (s. L. R.) – film nerealizat; 1913 – **Ghinionul** (s, r: L. R.); 1926 – **Pădurea spânzuraţilor** (s. Alex. Demetrescu) – proiect nefinalizat; 1930 – **Ciuleandra** (s. Kurt Schwabach; texte muzicale: Ion Pribeagu; r. Martin Berger); 1965 – **Pădurea spânzuraţilor** (s. Titus Popovici; r. Liviu Ciulei); 1966 – **Răscoala** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Mureşan); 1980 – **Ion – blestemul pământului, blestemul iubirii** (s. Titus Popovici; r. Mircea Mureşan); 1985 – **Ciuleandra** (s, r: Sergiu Nicolaescu); 1986 – **Liviu Rebreanu, naşterea unui roman** (d; s, r: Pompiliu Gâlmeanu); 1991 – **„Lauda ţăranului român"** (d; rz. Vasile Alecu) – film TV, după discursul de recepţie al lui L. R. la Academia Română; 1993 – **Inelul cu briliante** (s. Ştefan Radof; r. Silviu Jicman) – teleplay în 4 episoade după romanul său **Amândoi**; 1995 – **Contemporani în Bucureşti** (d; s, r: Ada Pistiner) – produs de Editura Video, în ciclul **Un veac de literatură românească**

Scanned with CamScanner

II; prezent în reportaje şi jurnale de actualităţi: 1930 – **Numirea Principelui Nicolae cap al batalionului 4 Vânători de munte** (r, i: Tudor Posmantir); 1938 – Jurnal sonor nr. 15, în subiectul **Ziua cărţii**; ca teoretician de film – vezi şi IGERF.

REBREANU, Vasile (n. 1934)
Ca scenarist: 1965 – **Merii sălbatici** (r. Alecu Croitoru); **Gaudeamus igitur** (în colaborare cu Mircea Zaciu; r. Gheorghe Vitanidis).

ROMAN, Ludovic (1934 –1995)
1985 – **Racheta albă** (s, r: Cristiana Nicolae) – serial TV, după romanul său omonim.

ROMAN, Radu Anton (n. 1948)
Ca realizator TV: 1991 – **Paradisul pierdut**; 1992 – **Delta acum**; 1998 – scenariu-expoziţie **Delta Dunării**, Lisabona; a însoţit echipa lui J. Y. Cousteau în cercetările întreprinse de-a lungul Dunării; 1998 – 2003 – **Bucătăria lui Radu**, emisiune PRO TV ilustrată cu diverse reportaje, interviuri, filme documentare; în perioada 1969-1989 expoziţia de fotografie **Chipuri pierdute**.

ROMAN, Ronetti (1851 – 1908)
1925 – **Manasse** (s. Scarlat Froda; r. Jean Mihail) – după piesa sa omonimă.

ROMANESCU, Marcel (1897 – 1980)
Ca scenarist: 1929 – **Venea o moară pe Siret** (în colaborare cu A. Schirokauer; r. Martin Berger).

ROSETTI, C. A. (1816 – 1885)
Ca personaj: 1978 - **Pentru patrie** (s, r: Sergiu Nicolaescu) – cu Constantin Codrescu în rolul lui C. A. R.; 1980 – **La răscrucea marilor furtuni** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Moldovan) – cu Vasile Cojocaru în rolul lui C. A. R. şi cu Maria Ploae în rolul Mariei Rosetti; ca autor evocat: 1995 – **Oameni care au fost... C. A. Rosetti** (d; c. Emanuel Bădescu; rz. Viorel Nicolau, Nadia Niţov) – film TV; **Oameni care au fost... Maria Rosetti** (c. Emanuel Bădescu; rz. Irina Ifrimache) – film TV.

ROSETTI, Radu (1853 – 1920)
1923 – **Ţigăncuşa de la iatac** (s. Victor Beldiman; r. Alfred Halm) – după nuvela sa omonimă.

ROTARU, Marilena (n. 1947)
Ca realizator TV: în ciclul **Creatorul şi epoca sa**, a realizat filme documentare despre Taşcu Gheorghiu (1978), Margareta Sterian (1979) – ca poetă, prozatoare şi traducătoare, Sütö András (1980), Cella Delavrancea (1987); după 1990 – **Memoria exilului românesc** – serial dedicat şi unor scriiori români din exil, precum Emil Cioran (1990), Alexandru Ciorănescu (1991), Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Paul Goma, Nicoleta Frank, Camelian Demetrescu (1995), Mircea Carp (1996), Alina Diaconu (1998), Sergiu Grossu, Vintilă Horia (1999), Alexandru Lungu, Dinu Ianculescu (2002).

RUSAN, Romulus (n. 1935)
A scris/scrie despre cinematograf. Este autor al unor importante cărţi de film.

RUSSO, Alecu (1819 – 1859)
1988 – **„Aici, unde soarele se vede aşa frumos!..."** (d; rz. Vasile Alecu) – adaptare TV după poemul său **Cântarea României**; ca personaj: 1979 – **Vis de ianuarie** (s. Anda Boldur; r. Nicolae Opriţescu).

Scanned with CamScanner

RUSU, M. N. (n. 1938)
Ca autor evocat: 1998-1999 – **Cu tezaurul credinţei în Lumea Nouă** (s, r. Grid Modorcea) – serial TV.

SADOVEANU, Ion Marin (1893 – 1964)
1931 – **Televiziune / Ce va fi mâine** (producţie franco-americană; dialogurile versiunii române: I. M. S.; r. Jean Mihail; asistent de regie: Barbu Fundoianu); prezent în următoarele jurnale de actualităţi: 1938 – Jurnal sonor nr. 9 / **Salonul oficial de pictură şi sculptură**; Jurnal sonor nr. 20 / **Expoziţia portretului francez în desen şi gravură**; Jurnal sonor nr. 22 / **Georges Duhamel la Bucureşti**; 1939 – Jurnal sonor nr. 18 / **Salonul oficial de toamnă**; a scris despre cinematograf – vezi IGERF.

SADOVEANU, Mihail (1880 – 1961)
1929 – **Venea o moară pe Siret** (s. Marcel Romanescu, A. Schirokauer; r. Martin Berger); 1939 – **Ţara Moţilor** (d; c. M. S.; s, r: Paul Călinescu); 1951 – **Toamna în Delta Dunării** (d; c. M. S.; r. Paul Călinescu); 1952 – **Mitrea Cocor** (s. Valeria şi Profira Sadoveanu; r. Marietta Sadova, Victor Iliu); 1956 – **Bădiţa Axinte** (s. M. S.; r. Gheorghe Horvat); **Bulboana lui Vălinaş** (s. M. S.; r. Nicolae Corjos); **Păcat boieresc** (s. M. S.; r. Silviu Dimitrovici); 1961 – **Mihail Sadoveanu a primit premiul „Lenin"**, reportaj, în jurnalul „Actualitatea în imagini" nr. 20; 1963 – **Sticletele** (a; s. Artin Badea; r. Iulian Hermeneanu, Artin Badea); 1964 – **Cântecul amintirii** (d.; s. Constantin Mitru, Al. Struţeanu; r. Gheorghe Horvat) – cu fragmente în lectura autorului; 1965 – **Întâlnire cu Lizuca** (s. Constantin Mitru; r. Gheorghe Horvat) – după **Dumbrava minunată**; **Neamul Şoimăreştilor** (s. Alexandru Struţeanu, Constantin Mitru; r. Mircea Drăgan); 1969 – **Baltagul** (s, r: Mircea Mureşan) – producţie româno-italiană; 1974 – **Fraţii Jderi** (s. Profira Sadoveanu, Constantin Mitru, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan) – după prima parte (**Ucenicia lui Ionuţ**) a romanului său omonim; 1975 – **Ştefan cel Mare - Vaslui 1475** (s. Constantin Mitru, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); 1979 – **Vacanţă tragică** (s. Constantin Mitru; r. Constantin Vaeni) – după **Nada Florilor** şi alte povestiri; 1981 – **Dumbrava minunată** (s. Draga Olteanu-Matei; r. Gheorghe Naghi); 1986 – **Dumbrava minunată** (a; s, r: Olimp Vărăşteanu); 1983 – **Ochi de urs** (s, r: Stere Gulea); 1988 – **Pe Copou la Sadoveni** (d; s. Constantin Mitru; r. Gheorghe Horvat); **Enigma din testament** (s. Ştefan Radof; r. Olimpia Arghir) – teleplay după nuvela sa **Morminte**; 1989 – **Noiembrie, ultimul bal** (s. Şerban Velescu, Dan Piţa; r. Dan Piţa) – după romanul său **Locul unde nu s-a întâmplat nimic**; 1991 – **Păcatul** (s, r: Mihai Mihăescu) – după povestirile **Păcat boieresc** şi **Hoţul**; prezent în următoarele jurnale de actualităţi ale O. N. C.: 1945 – Jurnal sonor nr. 10 / **Sărbătorirea Armatei Roşii**; Jurnal sonor nr. 16 / **Deschiderea cursurilor Universităţii Cuza Vodă şi a Politehnicii Gh. Asachi / Congresul ARLUS**; Jurnal sonor nr. 23 / **Congresul scriitorilor, artiştilor şi ziariştilor**; Jurnal sonor nr. 24 / **Congresul Tineretului Progresist**; Jurnal sonor nr. 26 / **A 25-a aniversare a Armatei Sovietice**; 1946 – Jurnal sonor nr. 49 / **Discursurile lui Gheorghe Gheorghiu-Dej şi Mihail Sadoveanu**; Jurnal sonor nr. 52 / **Vizita sinodului bisericesc la**

Scanned with CamScanner

Parlament; 1947 – Jurnal sonor nr. 53 / **Vizita la Palat a delegaţiilor Parlamentului**; Jurnal sonor nr. 57 / **Donaţia Zambaccian**; 1948 – Actualităţile săptămânii nr. 17 / **Remiterea scrisorilor de acreditare a ambasadorilor şi miniştrilor plenipotenţiari la Bucureşti**; Actualităţile săptămânii nr. 21 / **Deschiderea Marii Adunări Naţionale / Prezentarea scrisorilor de acreditare de către reprezentanţii Spaniei, Ungariei, Franţei**; Actualităţile săptămânii nr. 22 / **Raportul ministrului Gheorghe Gheorghiu-Dej**; Actualităţile săptămânii nr. 27 / **Căminul de odihnă Nicolae Bălcescu**; Actualităţile săptămânii nr. 28 / **Sosirea mitropolitului Moscovei la Bucureşti**; Actualităţile săptămânii nr. 45 / **Deschiderea Academiei**; Actualităţile săptămânii nr. 53 / **Comemorarea zilei de 13 Decembrie**; prezent, de asemenea, în filme de montaj şi reportaje: 1945 – **A. R. L. U. S. – un an de activitate** (r. Jean Mihail); 1946 – **Oamenii muncii reconstruiesc ţara** (r, i: Ion Cosma, Ion Stoica); **Ţara la datorie** (r. Jean Mihail); **Uniţi vom învinge** (r. Nicolae Simionov); 1948 – **Alegerile din 28 martie pentru M. A. N.** (r. Jean Mihail); **Anul Nou 1948** (i. Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Constantin Dembinski); **Momente de la înscăunarea Înalt Preasfinţitului patriarh Justinian** (i. Nicolae Marinescu, Wilfried Ott, Ilie Cornea, Ovidiu Gologan); **Primul 1 Mai în Republica Populară Română** (i. Constantin Panţu, Ovidiu Gologan, Vasile Gociu şi alţii); **Proclamarea Republicii Populare Române** (i. Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Vasile Gociu şi alţii); **Serbările centenarului anului revoluţionar 1848, I, II** (i. Ovidiu Gologan, Ion Cosma şi alţii); **Vizita delegaţiei guvernamentale maghiare la Bucureşti** (c. George Ivaşcu; i. Vasile Gociu, Ion Cosma, Ovidiu Gologan); **Vizita mareşalului Iosip Broz Tito în România** (r. Victor Iliu); a scris despre cinematograf – vezi şi IGERF.

SADOVEANU, Profira (1906 -2003)
Vezi SADOVEANU, Mihail

SADOVEANU, Valeria (1907 – 1985)
Vezi SADOVEANU, Mihail

SAHIA, Alexandru (1908 – 1937)
1959 – **Viaţa nu iartă** (s, r: Iulian Mihu, Manole Marcus) – după nuvelele sale **Întoarcerea tatii din război, Moartea tânărului cu termen redus şi Câmpia de sânge a Mărăşeştilor**; 1982 – **Înghiţitorul de săbii** (s, r: Alexa Visarion) – după nuvela sa **Moartea înghiţitorului de săbii** şi povestirea **Vine doamna şi domnul gheneral** de Gheorghe Brăescu.

SALEM, Harry (1930 – 1990)
Ca scenarist (a): 1976 – **Cristofor** (în colaborare cu Dumitru Solomon şi Horia Ştefănescu; r. Horia Ştefănescu); **Grădina Mihaelei** (în colaborare cu Victor Antonescu şi Gheorghe Lepădatu; r. Victor Antonescu); 1977 – **Mihaela la dentist** (în colaborare cu Xenia Roman şi Adrian Nicolau; r. Victor Antonescu); **Avionul de hârtie** (în colaborare cu Tatiana Apahideanu; r. Tatiana Apahideanu);

SAVA, Ion (1900 – 1947)
1943 – **Escadrila albă** (s, r: I. S.; dialogurile: Mircea Ştefănescu) – producţie româno-italiană, după o idee a scriitoarei italiene Elena Zucotti Borea; câteva scenarii nefinalizate: **Paiaţa, Şcoala cea mare, Tândală şi Păcală, Sirena.**

Scanned with CamScanner

SAVA, Iosif (1933 – 1998)
Ca scenatist: 1973 – **E cântec tot ce sunt** (în colaborare cu Atanasie Toma; r. Atanasie Toma) – film muzical TV; Ca realizator de documentare: 1994 – **Un „Madrigal" pentru Japonia** (în colaborare cu Viorel Sergovici); 1970-1998 – **Serata muzicală** – ciclu de emisiuni TV, talk-show-uri în direct, multe din ele, aflate la graniţa dintre muzică şi literatură, fiind dedicate scriitorilor români.

SAVA, Octavian (n. 1928)
Ca scenarist: 1962 – **Post-restant** (r. Gheorghe Vitanidis); 1965 – **Doi băieţi ca pâinea caldă** (r. Andrei Călăraşu); 1973 – **Scrisoare din România** (d; c. O. S.; s, r: Mirel Ilieşiu); 1974 – **Cum prevenim, cum evităm** (d; r. Mirel Ilieşiu); 1979 – **Avântul liftuleţului** (în colaborare cu Grigore Pop, Dan Mihăescu; r. Sergiu Ionescu); 1988 – **În fiecare zi mi-e dor de tine** (r. Gheorghe Vitanidis); 1991 – **Îl osândesc juraţii?** (în colaborare cu Cornel Todea; r. Cornel Todea) – film TV, după nuvela **Gheorghe Cătălina** de Gala Galaction; 1994 – **A doua cădere a Constantinopolului** (r. Mircea Mureşan); a realizat spectacole TV de divertisment.

SĂLCUDEANU, Petre (n. 1930)
Ca scenarist: 1963 – **Partea ta de vină** (în colaborare cu Francisc Munteanu; r. Francisc Munteanu); 1966 – **Răscoala** (r. Mircea Mureşan); 1973 – **Viforniţa** (r. Mircea Moldovan); **File de istorie** (d; r. Pantelie Tuţuleasa, Constantin Vaeni); 1974 – **Testamentul** (dd; r. Mihai Bucur); 1975 – **Toamna bobocilor** (r. Mircea Moldovan); 1976 – **Bunicul şi doi delincvenţi minori** (r. Maria Callas Dinescu); 1977 – **Împuşcături sub clar de lună** (r. Mircea Mureşan); **Iarna bobocilor** (r. Mircea Moldovan); **Comuniştii / Soldati svobodi** (r. Doru Năstase, Iuri Ozerov) – prestare pentru Mosfilm; 1980 – **O lacrimă de fată** (r. Iosif Demian); **La răscrucea marilor furtuni** (r. Mircea Moldovan); **Munţii în flăcări** (r. Mircea Moldovan); **Lovind o pasăre de pradă** (r. Iosif Demian); 1984 – **Prea cald pentru luna mai** (r. Maria Callas Dinescu); 1986 – **Întunecare** (r. Alexandru Tatos) – după romanul omonim al lui Cezar Petrescu; 1987 – **Primăvara bobocilor** (r. Mircea Moldovan); 1993 – **Priveşte înainte cu mânie** (r. Nicolae Mărgineanu); ca dialoghist: 1983 – **Întoarcerea din iad** (s, r: Nicolae Mărgineanu) – după **Jandarmul** de Ion Agârbiceanu; 2003 – **Dulcea saună a morţii** (r. Andrei Blaier); (în colaborare cu Titus Popovici): vezi POPOVICI, Titus; 1968 – a semnat adaptarea la **Aventurile lui Tom Sawyer** şi **Moartea lui Joe Indianul** (s. Walter Ulbrich; r. Wolfgang Liebeneiner, Mihai Iacob) – după scrierile lui Mark Twain; a semnat, în anii '70, numeroase comentarii pentru jurnale de actualităţi şi reportaje politice („Săptămâna în imagini");

SĂRARU, Dinu (n. 1932)
Ca scenarist: 1980 – **Vânătoarea de vulpi** (în colaborare cu Mircea Daneliuc; r. Mircea Daneliuc) – după romanul său **Nişte ţărani**; 1979 – **Clipa** (r. Gheorghe Vitanidis) – după romanul său omonim; 1983 – **Dragostea şi Revoluţia** (r. Gheorghe Vitanidis) – după romanul său omonim; de asemenea, scenarii

Scanned with CamScanner

şi comentarii (în colaborare) la documentare politice de lung metraj: **Partidul, inima ţării** (1981), **Un om trăind în viitor: Nicolae Titulescu** (1982), **Omagiu** (1983), **Cei mai frumoşi 20 de ani: Epoca Nicolae Ceauşescu** (1985).

SĂUCAN, Mircea (1930 – 2003)
Ca scenarist şi regizor: 1955 – **Pe drumul libertăţii** (d); 1957 – **Casa de pe strada noastră** (d); 1959 – **Pagini de vitejie** (d); 1961 – **Când primăvara e fierbinte** (s. în colaborare cu Dumitru Carabăţ şi Beno Meirovici); 1962 – **Ţărmul n-are sfârşit**; 1967 – **Meandre** (s. Horia Lovinescu); **Alerta**; 1973 – **100 lei** (s. Horia Lovinescu); 1974 – **Ziduri şi mâini** (d); 1975 – **Un sul de ceară** (d); **Impresii din copilărie** (d); 1978– **Eroul de la Prahova** (d; s. Florian Grecea, V. Mocanu); **Evaluarea timpului de muncă** (d); **Medicamentul, azi în România** (d); **O boală vindecabilă** (d); **Organizarea raţională...** (d); **Profilaxia şi tratamentul cancerului cutanat** (d); 1979 – **Şi totuşi să ne dăm mâna** (d); **O boală vindecabilă** (d); 1980 – **Alcool** (d); **Competenţă interpersonală** (d); **Puţin adevăr despre alcool** (d); **Ştafeta – viitorul începe ieri** (d); **Tutunul sau sănătatea? Alegeţi!** (d).

SÂNTIMBREANU, Mircea (1926 - 1999)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1962 – **Mătura năzdrăvană** (a; r. Iulian Hermeneanu); 1969 – **Atenţie, fragil!** (d; s, r. Jean Petrovici); **Muguri** (d; s, r: Jean Petrovici); 1979 – **Oameni, hai să creştem oameni!** (d; r. Florica Holban); ca actor: 1966 – rolul Zdrelea din filmul **Haiducii** (s. Eugen Barbu, Nicolae-Paul Mihail, Mihai Opriş; r. Dinu Cocea); a semnat, în anii '70, numeroase comentarii la jurnale de actualităţi („Săptămâna în imagini").

SÂRBU, Ion D. (1919 – 1880)
1968 – **Corigenţa domnului profesor** (s. I. D. S., remake după scenariul său **Bivoliţele**, publicat în 1958 în revista "Film"; r. Haralambie Boroş); 2003 – **Adio Europa** (s, r: Tudor Mărăscu) – teleplay în 12 episoade după romanul său omonim.

SCHILERU, Eugen (1916 – 1968)
Ca scenarist: 1961 – **Album de pictură românească contemporană** (d; în colaborare cu Paul Barbăneagră; r. Paul Barbăneagră); ca teoretician de film – vezi IGERF.

SEBASTIAN, Mihail (1907 – 1945)
1956 – **Afacerea Protar** (s. Sorana Coroamă; r. Haralambie Boroş) – după piesa sa **Ultima oră**; 1966 – **Steaua fără nume** (s. Alexandru Mirodan; r. Henri Colpi) – după piesa sa omonimă; 1979 – **Al patrulea stol** (s, r: Timotei Ursu) – după piesa sa **Jocul de-a vacanţa**; 1980 – **Jocul de-a vacanţa** (s, r: Geo Saizescu) – teleplay; 1992 – **Vacanţa de Crăciun** (s. Paul Ioachim, Olimpia Arghir; r. Olimpia Arghir) – film TV, după romanul său **Accidentul**; 1995 – **Jocul de-a vacanţa** (s, r: Olimpia Arghir) – teleplay; a scris despre cinematograf – vezi şi IGERF.

SILVESTRU, Valentin (1924 – 1996)
Ca scenarist şi autor de comentarii: 1953 – **Centenarul Teatrului Naţional "I. L. Caragiale"** (d; r. Ion Rodan); 1960 – **Căsuţe ascunse** (a; r. Ştefan Munteanu); 1961 – **Ziua unei artiste** (d; r. Gheorghe Tobias) – medalion Lucia Sturdza Bulandra;

Scanned with CamScanner

1973 – **Lumea se distrează** (d; r. Alecu Croitoru); 1977 – **Tufă de Veneţia** (r. Petre Bokor).

SLAVICI, Ioan (1848 – 1925)
1957 – **La „Moara cu noroc"** (s. Alexandru Struţeanu, Titus Popovici; r. Victor Iliu) – după nuvela sa **Moara cu noroc**; 1975 – **Ion Slavici** (dd; s. Alexandru Struţeanu; r. Haralambie Boroş); 1976 – **Dincolo de pod** (s, r: Mircea Veroiu) – după romanul său **Mara**; 1987 – **Pădureanca** (s. Augustin Buzura, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – după nuvela sa omonimă.

SOLOMON, Dumitru (1932 – 2003)
Ca scenarist: 1975 – **Oraşul văzut de sus** (în colaborare cu Marcel Păruş; r. Lucian Bratu); 1976 – **Cristofor** (a; în colaborare cu Horia Ştefănescu, H. Salem; r. Horia Ştefănescu); 1977 – **Gloria nu cântă** (r. Alexandru Bocăneţ); 1980 – **Singur printre prieteni** (în colaborare cu Virgil Duda; r. Cornel Todea); 1984 – **Mitică Popescu** (în colaborare cu Virgil Duda; r. Manole Marcus) – după piesa omonimă a lui Camil Petrescu; 1993 – **Oglindă** (r. Silviu Jicman) – film TV; 1996 – **Transfer de personalitate** (în colaborare cu Silviu Jicman; r. Silviu Jicman) – teleplay, după o schiţă de Jaroslav Hasek.

SORBUL, Mihail (1885 – 1966)
2002 – **Patima roşie** (s, r: Geo Saizescu) – teleplay în 3 episoade după piesa sa omonimă; a dedicat numeroase articole cinematografului – vezi şi IGERF.

SORESCU, Marin (1936 – 1996)
Ca scenarist: 1966 – **Picătura** (a; r. Sabin Bălaşa); 1972 – **Brâncuşi sau şcoala de a privi** (d; şi c.; în colaborare cu Jean Pradinas; r. Jean Pradinas) – coproducţie româno-franco-belgiană; 1980 – **Expertiza în artă** (a; r. Adrian Petringenaru); ca autor ecranizat: 1975 – **Craiova văzută din car** (s, r: Titus Mesaroş) – după **La lilieci**; 1976 – **Minunea** (d, a; s, r. Titus Mesaroş) – cu Ion Caramitru recitând poezia cu acelaşi titlu de M. S.; 1995 – **E pericoloso sporgersi** (s. r: Nae Caranfil) – cu un lait-motiv din poezia sa **Actorii** („*...în actul 3 se clarifică sentimentele*"); concepţia sa despre cinematograf, singulară la noi şi în lume, poate fi găsită în cartea **Teoria sferelor de influenţă** (1969).

STAHL, Henriette Yvonne (1900 – 1984)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

STARK, Alexandru (1931 – 1992)
Ca realizator de filme TV: 1977 – **D. M. H. – Direcţia mişcării hârtiilor**; **Pacea noastră cea de toate zilele**; 1978 – **Douăzeci la masă**; 1983 – **Creatorul şi epoca sa – Fănuş Neagu**; 1980 – **A opta minune a lumii**; **Concert pentru fotografii şi orchestră**; **Om, oameni, omenie** – ciclu de documentare pentru comentariile cărora autorul a apelat la texte din opera lui Eminescu, Arghezi, Tudor Vianu, Blaga, Caragiale şi alţi scriitori români şi străini; 1984 – **Concert pentru oţel şi orchestră**; 1985 – **Fapte ale devenirii**; ca scenarist: 1980 – **Mocăniţa** (d; c. Mihai Beniuc; r. Luiza Ciolac); a realizat circa 250 documentare şi numeroase emisiuni de televiziune, multe din ele dedicate scriitorilor români.

STANCU, Zaharia (1902 – 1974)
1945 – **Confruntarea unor criminali de război cu victimele lor** (d; montajul „confruntărilor" filmate la Tribunalul Poporului: Anton Belici;

Scanned with CamScanner

c. Z. S., Pen Rozopol); 1976 – **Prin cenuşa imperiului** (s. Z. S.; r. Andrei Blaier) – după romanul său **Jocul cu moartea**; 1982 – **Pădurea nebună** (s. Ion Cantacuzino, Virgil Puicea, Nicolae Corjos; r. Nicolae Corjos) – după romanul său omonim; prezent în următoarele jurnale: 1946 – Jurnal sonor nr. 40 / **Întrunirea Partidului Comunist**; 1948 – Actualităţile săptâmânii nr. 11 / **Conferinţa Frontului Unic Muncitoresc la Bucureşti**; Actualităţile săptămânii nr. 22 / **Raportul ministrului Gheorghe Gheorghiu-Dej** – Z. S. vorbind / **Expoziţia de pictură Flacăra**; Actualităţile săptămânii nr. 27 / **Căminul de odihnă Nicolae Bălcescu**; prezent, de asemenea, în reportajul **Congresul I al Partidului Muncitoresc Român** (i. Nicolae Simionov, Nicolae Mari-nescu).

STĂNESCU, Nichita (1933 – 1983)
1969 – **Răutăciosul adolescent** (s. Nicolae Breban; v. N. S.; r. Gheorghe Vitanidis); 1976 – **Casa de la miezul nopţii** (s. Fănuş Neagu; v. N. S.; r. Gheorghe Vitanidis); 1978 – **Remember** (a; s. N. S., Ileana Mălăncioiu; r. Ion Truică) – după **Necuvintele**; 1979 – **Farul** (a; s. N. S., Ion Truică, Loreta Volbea; r. Ion Truică); 1985 – **Tocirea** (a; s. N. S., Radu Igazsag; r. Radu Igazsag) – după poemul său omonim (film interzis, deşi actualitatea lui estetică cuprinde un mesaj pacifist: soldatul, ca simbol al războiului, se "toceşte" în timpul marşului său fără sfârşit, antrenând în dispariţia sa întreaga umanitate); 1996 – **Infinitivul lung brâncuşian** (e; s, r: Grid Modorcea) – cu trei poeme de N. S. dedicate lui Brâncuşi, în lectura autorului; 1998 – **Biserica din poezie** (e; s, r: Grid Modorcea); 2003 – **Nichita sau Feţele diamantului** (d; s, r: Ştefan Dimitriu).

STEINHARDT, Nicolae (1912 – 1989)
1997 – **Ţara colindelor** (e; s, r: Grid Modorcea).

STERIAN, Margareta (1897 – 1992)
Vezi ROTARU, Marilena

STERIAN, Paul (1904 – 1984)
Vezi GUSTI, Dimitrie şi ARGINTESCU-AMZA, Nicolae

STOIAN, Mihai (n. 1927)
Ca scenarist: 1975 – **A rămâne tu însuţi** (d; r. Copel Moscu); 1981 – **Castelul din Carpaţi** (în colaborare cu Nicolae Dragoş; r. Stere Gulea) – după romanul lui Jules Verne; 1982 – **Prea tineri pentru riduri** (r. Aurel Miheles); 1984 – **Dreptate în lanţuri** (în colaborare cu Dan Piţa; r. Dan Piţa) – după cartea sa document **Reabilitarea unui haiduc: Pantelimon**; 1990 – **Drumeţ în calea lupilor** (în colaborare cu Nicolae Dragoş; r: Constantin Vaeni) – după cartea sa document **Moartea unui savant: N. Iorga**; ca realizator de documentare (în colaborare cu Alexandru Boiangiu): 1966 – **Cazul „D"**; 1968 – **Ursul**; 1969 – **Când bărbaţii devin taţi**; 1970 – **Convoiul**; **Prieteni de vatră veche**; 1971 – **Hunedoara – oameni şi oţel** (din ciclul **Triunghiul de foc**); 1972 – **Capcana**;

STOICIU, Constantin (n. 1939)
Ca scenarist: 1967 – **Dimineţile unui băiat cuminte** (r. Andrei Blaier); 1968 – **Vilegiatura** (r. Lidia Ionescu) – teleplay; 1969 – **Apoi s-a născut legenda** (r. Andrei Blaier); 1971 – **Decolarea** (r. Timotei Ursu);

Scanned with CamScanner

1972 – **Noi, tinerii** (d; r. Felicia Cernăianu); 1975 – **Filip cel bun** (r. Dan Piţa); 1976 – **Ultimele zile ale verii** (r. Savel Stiopul); 1978 – **E atât de aproape fericirea** (r. Andrei Cătălin Băleanu).

STRUŢEANU, Alexandru (1921 – 1996)
Ca scenarist: 1957 – **La „Moara cu noroc"** (în colaborare cu Titus Popovici; r. Victor Iliu); 1958 – **Ciulinii Bărăganului** (în colaborare cu Louis Daquin, Antoine Tudal, r. Louis Daquin); 1960 – **Băieţii noştri** (r. Anastasia Anghel, Gheorghe Vitanidis) – după o idee de Mihail Pop; 1963 – **Sub cupola albastră** (r. Gheorghe Tobias); 1964 – **Cântecul amintirii** (d; în colaborare cu C. Mitru; r. Gheorghe Horvat); 1965 – **Neamul Şoimăreştilor** (în colaborare cu Constantin Mitru; r. Mircea Drăgan); 1968 – **Vin cicliştii** (în colaborare cu Emanuel Valeriu; r. Aurel Miheles); 1973 – **Salutări de pe litoralul românesc** (d; r. Cezar Grigoriu); 1976 – **Toate pânzele sus** (în colaborare cu Mircea Mureşan; r. Mircea Mureşan) – serial TV, după romanul omonim al lui Radu Tudoran; 1978 – **Eu, tu şi Ovidiu** (în colaborare cu Beno Meirovici, Geo Saizescu; r. Geo Saizescu).

SUCHIANU, D. I. (1895 – 1985)
Ca teoretician şi istoric de film – vezi IGERF; ca actor: 1967 – **Un film cu o fată fermecătoare** (s. Radu Cosaşu; r. Lucian Bratu); 1981 – **Ştefan Luchian** (s. Iosif Naghiu, Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu).

SÜTÖ, András (n. 1927)
Ca scenarist: 1957 – **O mică întâmplare** (în colaborare cu Gheorghe Turcu; r. Gheorghe Turcu) – după piesa sa **Cazul Lakatos**; 1960 – **Toamna se numără...** (în colaborare cu Mircea Mureşan; r. Mircea Mureşan); 1967 – **Castelanii** (r. Gheorghe Turcu) – după piesa sa **Nuntă la castel**; 1970 – **Doi bărbaţi pentru o moarte** (în colaborare cu Gheorghe Naghi; r. Gheorghe Naghi); 1984 – **Bocet vesel** (în colaborare cu Mircea Moldovan; r. Mircea Moldovan). Ca autor evocat: vezi ROTARU, Marilena.

ŞAGUNA, Andrei (1809 – 1873)
1942 – **Cinstirea Ardealului** (i. Ştefan Dominikovski, Ion Cosma, Alexandru Simionov) – reportaj prilejuit de festivităţile închinate lui A. Ş. la Răşinari şi Sibiu în perioada 31 mai - 8 iunie 1942; 1970 – **Adunarea de la Blaj** (d, s, r: Petre Sirin); 1980 – **Munţii în flăcări** (s. Petre Sălcudeanu; r. Mircea Moldovan) – cu Silviu Stănculescu în rolul lui A. Ş.; 1998 – **Andrei Şaguna – un Mesia al românilor** (dd; s, r: Grid Modorcea) – cu participarea pr. Mircea Păcurariu.

ŞINCAI, Gheorghe (1754 – 1816)
1995 – **Miracolul românesc** (e; s, r: Grid Modorcea).

ŞINCAN, Dionisie (n. 1929)
1995 – **Pe urmele lui Panait Istrati** (d; s, r: D. Ş.) – film TV.

ŞIPERCO, Alexandru (n. 1920)
Ca scenarist: 1973 – **Ceaţa** (în colaborare cu Vladimir Popescu-Doreanu; r. Vladimir Popescu-Doreanu); 1977 – **Oaspeţi de seară** (r. Gheorghe Turcu).

ŞOVA, Coman (n. 1933)
Ca scenarist: 1979 – **Ora zero** (r. Nicolae Corjos).

Scanned with CamScanner

ŞOVU, George (n. 1931)
Ca scenarist: 1985 – **Declaraţie de dragoste** (r. Nicolae Corjos); 1986 – **Liceenii** (r. Nicolae Corjos); 1988 – **Extemporal la dirigenţie** (r. Nicolae Corjos); 1991 – **Liceenii rock'n roll** (r. Nicolae Corjos); 1993 – **Liceenii în alertă** (în colaborare cu Mihai Opriş; r. Mircea Plângău).

ŞTEFĂNESCU, Alex. (n. 1947)
Ca scenarist: 1999 – **Căsătorie imposibilă** (r. Silviu Jicman) – teleplay în 12 episoade a 50 min.

ŞTEFĂNESCU, Mircea (1898 – 1982)
Ca dialoghist: 1942 – **Escadrila albă** (s, r: Ion Sava) – producţie româno-italiană; ca scenarist: 1950 – **Răsună valea** (r. Paul Călinescu) – marşul „hei-rup"-ist „De la Bumbeşti la Livezeni" este compus de Marcel Breslaşu; 1960 – **Telegrame** (r. Aurel Miheles, Gheorghe Naghi) – după schiţa omonimă a lui I. L. Caragiale; **Bădăranii** (în colaborare cu Sică Alexandrescu; r. Sică Alexandrescu, Gheorghe Naghi) – după piesa lui Carlo Goldoni; 1963 – **Politică cu... delicatese** (r. Haralambie Boroş) – după schiţa **Politică şi delicatese** de I. L. Caragiale.

ŞTEFĂNESCU, Nicolae (1921 – 1977)
Vezi ANDRIŢOIU, Alexandru; alte colaborări ca scenarist: 1973 – **Şapte zile** (r. Mircea Veroiu).

TACOI, Cristina (n. 1933)
Apariţii rare ca actriţă de film.

TARANGUL, Marin (n. 1938)
Ca scenarist (a): 1972 – **Bâlciul palavragiilor** (în colaborare cu Vlad Lupaşcu; r. Horia Ştefănescu); 1973 – **Elefantul grădinar** (în colaborare cu Constantin Crâhmărel; r. Constantin Crâhmărel); **Cadoul** (în colaborare cu Ion Truică; r. Ion Truică); 1974 – **Clopotul de argint** (r. Laurenţiu Sârbu); 1975 – **Şotronul** (r. Laurenţiu Sârbu); 1976 – **Tablouri celebre** (în colaborare cu Petre Florea; r. Virgil Mocanu); 1978 – **Alter ego** (r. Mihai Bădică); **Lâna** (în colaborare cu Izabela Petraşincu; r. Izabela Petraşincu); **Orele** (în colaborare cu George Sibianu; r. George Sibianu); 1979 – **Bălănel, Miaunel şi albinele** (în colaborare cu Zaharia Buzea, Simina Popescu; r. Zaharia Buzea, Simion Alexandrescu); **Penelopa şi templul artelor** (în colaborare cu Luminiţa Cazacu; r. Luminiţa Cazacu).

TATULICI, Mihai (n. 1948)
Ca realizator TV: 1990-1991 – **Revoluţia română în direct** (în colaborare cu Virgil Tatomir) – serial TV; 1993 – **Sănătatea la români** (în colaborare cu Luminiţa Velciu) – talk-show în direct; 1994 – **Tragedia unor români** (în colaborare cu Gabriel Bugnar) – film TV, dedicat lui Ilie Ilaşcu; autor a numeroase talk show-uri, unele dedicate şi scriitorilor români.

TĂNASE, Nicuţă (1924 – 1986)
Ca scenarist: 1956 – **Popescu 10 în control** (în colaborare cu Silviu Georgescu; r. Traian Fericeanu); 1957 – **Ora „H"** (s, r: Sinişa Ivetici, Andrei Blaier) – după nuvela sa **Muzicuţa cu schimbător**; 1960 – **Un om obişnuit** (d; r. Jean Petrovici).

TĂNĂSACHE, Ilie (n. 1931)
Ca scenarist: 1982 – **Aşteptând un tren** (r. Mircea Veroiu); 1984 – **Lansarea** (în colaborare cu Dan

Scanned with CamScanner

Necşulea; r. Dan Necşulea) – film TV.

TĂUTU, Nicolae (1920 – 1972)
1957 – **Vultur 101** (s. N. T.; r. Andrei Călăraşu) – după romanul său **Zbor de noapte**; 1971 – **Cântare luminii** (d; s, r: Mihai Dimitriu; v. N. T.); ca autor evocat: 1956 – **Teatrul Armatei la un deceniu de activitate** (d; s, r: Radu Hangu).

TEODOREANU, Ionel (1897 – 1954)
1940 – **C. F. R., o simfonie a muncii** (d; s. I. T.; r. Jean Mihail); prezent în următoarele jurnale de actualităţi: 1938 – Jurnal sonor nr. 15 / **Ziua cărţii**; 1940 – Jurnal sonor nr. 78 / **Salonul oficial**.

THEODORESCU, Cicerone (1908 – 1974)
1956 – **Chiţ în pericol** (a; s, r: Bob Călinescu) – după poezia sa **O poveste cu o zână de cinci ani**; 1957 – **Năzdrăvanii** (a; s, r: Bob Călinescu) – după poezia sa **Doi răţoi în război**; 1961 – **Zgribulici** (a; s, r: Ştefan Munteanu) – după o idee de-a sa.

THEODORESCU, Răzvan (n. 1939)
1991 – **Colocviul internaţional „Panait Istrati"** (rz. R. T); 1992 – **Această poartă a creştinătăţii** (d; s. şi c. R. T.; r, i: Boris Ciobanu) – serial TV.

TITEL, Sorin (1935 – 1985)
Ca scenarist: 1977 – **Iarba verde de acasă** (r. Stere Gulea) – după romanul său omonim.

TOMOZEI, Gheorghe (1936 – 1997)
Ca scenarist: 1966 – **Paşii Poetului** (d; r. Radu Hangu); 1967 – **Dacă treci râul Selenei...** (e; r. Paul Orza) – după volumul său omonim; **Nicolae Labiş** (d; r. Erich Nussbaum); 1969 – **Pe ogoarele patriei** (d; r. Paul Orza); ca realizator: **Ultimul rol** (d) – evocare George Vraca; ca autor evocat: 1997 – **Amintirea poetului Gheorghe Tomozei** (e) – emisiune TV de Cleopatra Lorinţiu.

TOPÂRCEANU, George (1886 – 1937)
1956 – **La vânătoare** (a; s, r: Olimp Vărăşteanu) – după poezia sa omonimă; 1979 – **Foto Topârceanu** (d; s, r: Erich Nussbaum) – documentar care relevă (i. Mihai Todea) o latură inedită a poetului, aceea de pasionat fotograf, care a surprins în imagini pitoreşti şi deosebit de sugestive parfumul unei întregi epoci.

TRICOLICI, Chiril (n. 1924)
Ca scenarist: 1973 – **Arta de a conduce repede şi sigur** (d; r. Ervin Szekler); 1986 – **Marele Premiu** (r. Maria Callas Dinescu).

TUDOR, Corneliu Vadim (n. 1949)
Ca scenarist: 1999 – **Triunghiul morţii** (în colaborare cu Sergiu Nicolaescu; r. Sergiu Nicolaescu); ca autor de comentarii: 1979 – **Izvoare veşnic vii** (d; s, r: Lupu Mihăiţă).

TUDORAN, Radu (1910 – 1992)
1976 – **Toate pânzele sus** (s. Alexandru Struţeanu, Mircea Mureşan; r. Mircea Mureşan) – serial TV, după romanul său omonim; 1987 – **Toate pânzele sus**, versiunea pentru marele ecran cu episoadele **Secretul epavei**, **Misterele mărilor**, **Întâlnire în Atlantic** (s. R. T.; r. Mircea Mureşan); 1989 – **Maria şi marea** (s. R. T.; r. Mircea Mureşan).

Scanned with CamScanner

TULBURE, Victor (1925 – 1997)
1972 – **Zece măgăruşi** (a; s. V. T.; r. Zaharia Buzea) – după povestirea sa omonimă; **Ora primăverii** (d; s. Ion Grecea; c. V. T.; r. Ovidiu Georgescu).

TZARA, Tristan (1896 –1963)
Ca autor al unui scurt metraj realizat în Franţa: 1930 – **Le coeur à la barbe** (d).

ŢÂRLEA, Cătălin (n. 1964)
Realizator al unor cicluri de emisiuni TV, dedicate scriitorilor români şi problemelor literaturii române, cum ar fi: 1995-1999 – **Cu cărţile pe faţă**; 1999-2000 – **Punct şi de la capăt. Studioul artelor**; în1999 a realizat documentarul **Petru Dumitriu – 75.**

ŢIC, Nicolae (1929 – 1992)
Ca scenarist (în colaborare): 1963 – **Lupeni '29** (cu Eugen Mandric, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); **Cinci oameni la drum** (cu Radu Cosaşu, Gabriel Barta; r. Gabriel Barta, Mihai Bucur); 1966 – **Golgota** (cu Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); 1970 – **Castelul condamnaţilor** (cu Mircea Drăgan, Mihai Iacob; r. Mihai Iacob) – după romanul lui Petru Vintilă; **B. D. intră în acţiune** (cu Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); **Sentinţa** (cu Sándor Csöri, Ferenc Kósa, Géza Domokos; r. Ferenc Kósa); 1971 – **Fraţii** (cu Constantin Bordeianu; r. Gică Gheorghe, Mircea Moldovan); **B. D. la munte şi la mare** (cu Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); **Brigada Diverse în alertă** (cu Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan); 1981 – **Dragostea mea călătoare** (r. Cornel Todea); **O lume fără cer** (cu Eugen Mandric, Mircea Drăgan; r. Mircea Drăgan) – o remontare a filmelor **Lupeni '29** şi **Golgota**; 1983 – **Mult mai de preţ e iubirea** (cu Dan Marcoci; r. Dan Marcoci); 1984 – **Scopul şi mijloacele** (r. Dan Marcoci); 1985 – episodul **Înfruntarea** (r. Ovidiu Drăgănescu) din **Vară scurtă**; 1988 – **Duminică în familie** (cu Ion Băieşu, Dan Marcoci; r: Francisc Munteanu); ca realizator TV (în colaborare): 1969 – **Delta Dunării.**

ŢUŢEA, Petre (1902 – 1991)
Vezi CIORAN, Emil; 1990 – **Cuvântul care zideşte** (rz. Vartan Arachelian) – ciclu de emisiuni TV, incluzând şi primul interviu, de un enorm impact, luat filosofului român, scriitor şi gânditor creştin, necunoscut până atunci opiniei publice.

URICARU, Eugen (n. 1946)
1980 – **Rug şi flacără** (s, r: Adrian Petringenaru) – după romanul său omonim; 1995 – **Stare de fapt** (s. E. U., Stere Gulea; r. Stere Gulea) – după o idee de Lucian Pintilie; ca realizator TV: 2002-2003 – **Mersul pe ape** (producător: Lucia Negoiţă) – emisiune dedicată literaturii privită din perspectiva miracolului.

UTAN, Tiberiu (1930 – 1994)
Ca scenarist: 1973 – **Ciopârţilă** (a; r. Iulian Hermeneanu); 1974 – **De ziua bunicii** (a; r. Iulian Hermeneanu).

VALÉRY-GROSSU, Nicole/ GROSSU, Nicoleta-Valeria (1919 – 1996)
2002 – **Binecuvântată fii, închisoare** (s. Nicolae Mărgineanu, Cătălin Cocriş, Tudor Voican; r. Nicolae Mărgineanu) – după romanul său omonim.

Scanned with CamScanner

VELEA, Nicolae (1936 – 1987)
Vezi NEAGU, Fănuş

VERONA, Lucia (n. 1949)
1977 – **Îi este frică Mihaelei** (a; s. L. V., Anca Nicolau, Francisca Stoenescu, Iulian Hermeneanu; r. Iulian Hermeneanu).

VIANU, Tudor (1897 – 1964)
Ca teoretician de film – vezi IGERF.

VICOL, Dragoş (1920 – 1983)
Ca scenarist: 1957 – **Râpa Dracului** (r. Jean Mihail).

VINEA, Ion (1895 – 1964)
A scris despre cinematograf – vezi IGERF.

VINTILĂ, Petru (n. 1922)
1957 – **Pe pământuri cucerite** (d; s. P. V., Gabriel Barta; r. Gabriel Barta); 1958 – **Dincolo de brazi** (s, r: Mircea Drăgan, Mihai Iacob) – după povestirea sa omonimă; 1970 – **Castelul condamnaţilor** (s. Nicolae Ţic, Mircea Drăgan, Mihai Iacob; r. Mihai Iacob) – după romanul său omonim; 1975 – **Patima** (s. Draga Olteanu-Matei, George Cornea; r. George Cornea) – după nuvela sa **Hiena**; **Cursa** (s. Timotei Ursu; r. Mircea Daneliuc) – după nuvela sa **Doi vikingi şi o fată**.

VISSARION, Ion C. (1883 – 1951)
Ca scenarist: 1925 – **Legenda celor două cruci** (r. Ghiţă Popescu, Eftimie Vasilescu) – după nuvela **O întâmplare veche** din volumul său **Nevestele lui Moş Dorogan**; rolul Povestitorului era jucat chiar de autor.

VLAHUŢĂ, Alexandru (1858 – 1919)
1958 – reportajul **Deschiderea Casei Memoriale „Alexandru Vlahuţă”**, în Actualitatea în imagini, nr. 40; **Centenarul Vlahuţă**, în jurnalul cinematografic „Pionierul” nr. 5; ca personaj: 1978 – **Aurel Vlaicu** (s. Eugenia Busuiocianu; r. Mircea Drăgan) – cu Octavian Cotescu în rolul lui Al. Vlahuţă.

VOICULESCU, Vasile (1884 – 1963)
1996 – **Capul de zimbru** (s. Iosif Naghiu, r. Nicolae Mărgineanu) – film TV, după romanul său omonim.

VORONCA, Ilarie (1903 – 1946)
1930 – a semnat în calitate de consilier (alături de Alexandru Bădăuţă) următoarele documentare realizate în România de Studiourile „UFA” (Berlin) în colaborare cu „Direcţia Presei şi Propagandei din Ministerul de Externe”: **Căutători de aur în România**, **Despre ibişi şi bâtlani**, **Hoţul în împărăţia păsărilor**, **În codrii Carpaţilor**, **Lemnul dansează**, **O vânătoare de urşi în Carpaţi**, **Ultimii pelicani din Deltă**, toate în regia lui Ulrich K. T. Schulz; filmele au avut premiera în 1931, întâi la cinema „Planetarium” din Berlin, apoi la Bucureşti; întrucât scenaristul lor nu este menţionat, e posibil ca un aport considerabil la acest capitol literar (cum ni-l sugerează un titlu metaforic ca **Lemnul dansează**) să-l fi avut I. V., unul din stâlpii cine-avangărzii interbelice – vezi şi IGERF; 1931 – consilier (alături de Al. Bădăuţă) la filmul **România, ţara dragostei.../ Roumanie terre d'amour** (s. Peytavi de Faugères; r. Camille de Morlhon).

VULCĂNESCU, Romulus (1912 – 1998)
Ca scenarist: 1968 – **Armonii şi ritmuri milenare** (d; în colaborare cu

Scanned with CamScanner

George Derieţeanu; r. Carmen Dobrescu).

VULPESCU, Romulus (n. 1933)
Ca actor: 1967 – **Un film cu o fată fermecătoare** (s. Radu Cosaşu; v. Ana Blandiana; r. Lucian Bratu).

WRUMBRANDT, Richard (1907 – 2000)
1994 – **Realităţi în scenă** (s. Cristi Ţepeş, Richard Klein; r. Richard Klein) – producţie CBN, după volumul său memorialistic **Cu Dumnezeu în subterană**, cu Marcel Iureş în rolul lui R. W.; 1995 – **Richard Wrumbrandt** (d; s, r: Cristi Ţepeş) – film TV.

XENOPOL, Alexandru D. (1847 – 1920)
1989 – **Creangă şi „Junimea"** (d; s, r: Ioana Holban).

ZACIU, Mircea (1928 – 2000)
Vezi REBREANU, Vasile

ZAHARIA, Romulus (n. 1930)
Ca scenarist: 1972 – **Zestre** (d; în colaborare cu David Reu; r. David Reu); 1974 – **Un comunist ca atâţia alţii** (d; s. Nicolae Ghiorma, Elefterie Voiculescu; r. Elefterie Voiculescu) – după o idee de-a sa; 1976 – **Diplome maramureşene** (d; r. Paul Orza); 1977 – **Tărie, eroism, încredere** (d; r. Paul Orza); 1979 – **Vasile Goldiş, luptător pentru unire** (d; r. Paul Orza); **Aripi româneşti** (d; r. Alexandru Gaşpar); 1980 – **Investigaţii sociologice** (d; r. Mircea Popescu); ca autor ecranizat: 1980 – **Porţile dimineţii** (s, r: Radu Gurău) – după romanul său **Semnul Delfinului**.

ZAMFIRESCU, Duiliu (1858 – 1922)
1976 – **Tănase Scatiu** (s. Mihnea Gheorghiu; r. Dan Piţa) – după romanele sale **Viaţa la ţară** şi **Tănase Scatiu**; 1979 – **Desenele scriitorilor** (d; s, r: Alexandru Sârbu).

ZAMFIRESCU, G. M. (1898 –1939)
1930 – **Nunta ţigăncii din Văleni** (producţie româno-germană; s. Maria Margareta Langen, după piesa de teatru **Die Hochzeit von Văleni** de L. Ganghofer şi Brociner; r. Carl Boese, Jean Mihail; s. G. M. Z., pentru adaptările făcute de Jean Mihail); 1931 – **Aur** (s. Isaiia Răcăciuni, G. M. Z.; r: Jean Mihail) – după romanul Constanţei Hodoş (1860 – 1934), film nefinalizat; 1965 – **Dincolo de barieră** (s, r: Francisc Munteanu) – după piesa sa **Domnişoara Nastasia**; 1990 – **Bunicul meu, scriitorul** (d; s, r: Alexandra Irimia).

ZANC, Grigore (n. 1940)
Ca scenarist: 1981 – **Probleme personale** (r. David Reu) – după romanul său **Cădere liberă.**

ZINCĂ, Haralamb (n. 1923)
Ca scenarist: 1979 – **Un om în loden** (în colaborare cu Nicolae Mărgineanu; r. Nicolae Mărgineanu) – după romanul său poliţist **Moartea vine pe bandă de magnetofon.**

ZOTTA, Ovidiu (1935 – 1996)
Ca scenarist: 1979 – **Jachetele galbene** (r. Dan Mironescu) – după romanul său **Operaţiunea Hercule.**

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Argument 5

Cineminologia 13

Primul film comemorativ 14
Paşii Poetului 16
Dacă treci râul Selenei 18
Exhaustivitatea 20
Tentaţia hyperionică 21
Criza de conştiinţă 24
Mitologizarea 25
Humă şi halucinaţie 26
Cineminul divin 28

Caragialiograful 31

S-a inventatără nemurirea 31
Miracolul mişcării 33
Scenarii comprimate 34
Previziunea fuziunii sunetului cu imaginea 35
Noua invenţie cucereşte lumea 37
Frica de incendii 39
Franzela exilului 42
Decapitarea continuă 45

Creangostorya 49

Gopostorya 53

Literatura pentru cinematograf 55

Sub steaua teatrului 60

Teatrul cinematografic 63
Filmul de artă 67
Alecsandri 70
Rampa cinematografului 72
Cinematograf în teatru 72
Manasse 77
Actori de film 79

Rebreanu şi cinematograful 82

Sub Zodia Norocului 82
Cazul „Ciuleandra" 88
Un rol pentru eternitate 95

Sadoveanu sau „acel ceva tainic şi delicat" 109

Cine-manele 112

Scanned with CamScanner

Mitrea Cocor 114
Baltagul 116
Venea o moară pe Siret 118
Ultimul bal 124
Ochi de urs 127

Camil Petrescu şi filmul de idei 131

Avangarda 138

Tarele fonofilmului 146

Nopţile vorbitoare 149
Eliberarea proustiană 152
Cine-Adevărul 155
În jurul lui Adam 156
Tara scatologică. Fuck Cinema 162

Nunta lui Agârbiceanu 165

Predismul cinematografic 172

De la sublim mai departe 172
Teoria „creşterii arborescente" 185
Ticăloşia generală 193

În curte la Eliade 197

Mitul identităţii 200
Epifania camuflării 205
Teologia apocrifelor 209
Poetica „elementului concret" 212
Exerciţiul de anamneză 217
Tehnici de evadare 219
Formula teleplay-ului 220

O istorie cinemitică 222

Noul val 257
Veşnicia ca stare 262

Cinematografia exilului 265

Radu Gabrea după 20 de ani 281
Capodopera perversiunii tiranice 282

Camera-stilou 287
Remake 300
Copiii literaturii / Filmul ca Arhaeus 315
Indice de nume 323
Indice de titluri 337
Fişier 351

Scanned with CamScanner

De acelaşi autor

Derută în Paradis, roman, Ed. Albatros, Bucureşti, 1978

Miturile româneşti şi arta filmului, studiu critic, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979

Paznic la Turnul Babel, roman, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981

Perspectivele creaţiei, studii şi eseuri despre teatru, Ed. Univers, Bucureşti, 1982

Lumea modernă şi cinematograful, studiu critic, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984

Rudele, roman, Ed. Eminescu, 1985

Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986

Lumea fără oglindă, roman, Ed. Albatros, Bucureşti, 1990

Fără violenţă, teatru, Ed. Evenimentul, Bucureşti, 1992

Încotro?, roman, Ed. Porto-Franco, Galaţi, 1993

Băieţii de bani gata, roman, Ed. Alcris, Bucureşti, 1993

Fetele de bani gata, roman, Ed. Alcris, Bucureşti, 1994

Actualitatea şi filmul, studiu critic (teza de doctorat), Ed. All, Bucureşti, 1994

Magul călător sau Speranţa în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, eseu, Ed. Emin, Bucureşti, 1995

Şobolanii în Italia, roman, Ed. Emin, Bucureşti, 1995

Există, psalmi, Ed. Emin, Bucureşti, 1996

Noii băieţi de bani gata, roman, Ed. Alcris, Bucureşti, 1996

Teatrul respiraţiei, 15 piese de teatru, Ed. Emin, Bucureşti, 1996

Tinereţe, amor, prostie. Convorbiri necenzurate cu D. I. Suchianu, Ed. Alcris, Bucureşti, 1997

Scanned with CamScanner

În căutarea absolutului, poezie, Ed. Emin, Bucureşti, 1997

Istoria gândirii estetice româneşti de film, studiu critic, Ed. Emin, Bucureşti, 1997

Masca lui Eminescu. Coloane pentru un templu teatral, teatru, Ed. Emin, Bucureşti, 1998

Urmaşii Moromeţilor sau Despre Lauda de sine, dialog monşerist, roman, Ed. Alcris, Bucureşti, 1998

Chilia sau Trăirea nemijlocită, eseu, Ed. Semne, Bucureşti,1999

Mort după America sau Despre Înviere, dialog iscariot, roman, Ed. Semne, Bucureşti, 1999

Arta speranţei, studiu filosofic, Ed. Semne, Bucureşti, 2000

Sophia sau Despre înţelepciune, eseu, Ed. Alcris, Bucureşti, 2000

Brâncuşi înainte de Brâncuşi, eseu-album, Ed. Semne, Bucureşti, 2001

Răstignit în America sau Despre Eroare. Scrisoare deschisă către Înalt Prea Sfinţia Sa, roman, Ed. Semne, Bucureşti, 2001

Apocalipsa după Brâncuşi, eseu-album, Ed. Semne, Bucureşti, 2001

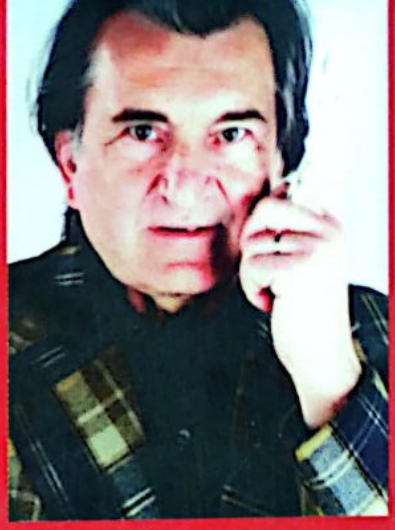
Teroriştii din Turn sau Despre laşitate, roman-document, Ed. Moldovan Art Law, Bucureşti, 2002

Mesalina sau Despre Păcat şi Purificare în Ţara Sfântă, dialog profetic, roman, Ed. Tibo, Bucureşti, 2002

Măştile lui Caragiale sau Spovedania lui Mitică de la origini şi până mai apoi, roman-eseu, Ed. Tibo, Bucureşti, 2002

Sfânta Treime a poeziei româneşti, studiu religios, Ed. Tibo, Bucureşti, 2003

Scanned with CamScanner



Dicţionarul cinematografic al literaturii române este o istorie a filmului românesc din perspectiva literaturii române, având în prim-plan scriitorul, scriitorul-cineast. Pentru prima oară i se înfăţişează cititorului o galerie de portrete ale unor mari scriitori-cineaşti români, cât şi un Fişier în care sunt incluşi în ordine cronologică scriitorii români care au avut legătură cu cinematograful. Volumul are în vedere ecranizările româneşti, dar şi contribuţia întru arta filmului a scriitorilor români de-a lungul unui secol şi ceva de cinematograf, sancţionând totodată erorile care s-au făcut. Spiritul polemic al lui Grid Modorcea se manifestă aici cu toată vigoarea şi ascuţimea.

Dicţionarul cinematografic al literaturii române este o lucrare de sinteză, în care autorul urmăreşte cum au coabitat cele două limbaje, cel al literaturii şi limbajul cinematografic, care s-au interferat şi influenţat reciproc.

Volumul se adresează deopotrivă scriitorilor şi cineaştilor, publicului cinefil în general, dar mai ales profesorilor şi elevilor cărora le pune la dispoziţie un nou instrument de lucru, deschizând o nouă perspectivă – cinematografică – asupra literaturii române.

The Cinematographical Dictionary of Romanian Literature is a history of the Romanian movie seen from the literature side, mainly featuring the writer, the movie-writer. For the first time the reader is confronted with a gallery of great film makers-writers of the Romanian literature, and also with a List of the Romanian writers who had connections with cinema. The book stretches upon the Romanian screenings, but also the centenarial contribution of Romanian writers to the art of filmmaking, also sanctioning the errors which have been previously done. The polemical spirit of Grid Modorcea is manifested in all its vigour and sharpness.

The Cinematographical Dictionary of Romanian Literature is a synthesis work, in which the author follows the colaboration of the two arts, their interferation an co-influences.

The book addresses writers and cinema people, the film-loving audience, but especially teachers and students who thus helped by this tool, are confronted with a cinematographical perspective of the Romanian literature.

ISBN 973-23-0320-4

Lei: 200 000

Scanned with CamScanner